ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME XV
1978

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:
MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:
ION ZAMFIRESCU

Membres:
SIMION ALTERESCU
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
MIHAI FLOREA
ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
RADU POPESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOŞARU
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaires scientifiques de rédaction:
ION CAZABAN (Théâtre, Cinéma)
LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (Musique)

Secrétaire de rédaction:
YVONNE OARDĂ

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THEÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, paraît une fois par an.
Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à «ILEXIM – Serviciul Export-Import Presă», P.O.Box 136–137, télex 11226, Str. 13 Decembrie nr. 3, 70116 Bucureşti, România, ou à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei – 71104 Bucureşti, tél. 50.56.80.

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125 – 71021 Bucureşti, tél. 50.76.80
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XV, 1978

MESSAGE ET LANGAGE THÉÂTRAL

SIMION ALTERESCU, Nouvelles méthodes d'analyse de l'acte théâtral 3
HENRI WALD, Texte et spectacle 13
MIHAI NADIN, De la condition sémiotique du théâtre 19
MIHAELA TONITZA-IORDACHE, Une analyse du signe théâtral 27
ION CAZABAN, La «Reconstitution» de l'image scénique et le document iconographique 31

CRÉATION ET SPIRITUALITÉ ROUMAINES

GHIZELA SULIȚEANU, Prémisses méthodologiques pour une relation entre la musique folklorique et la musique non folklorique au cours du moyen âge de la musique roumaine 41
SPERANȚA RĂDULESCU, La Technique de variation et de développement du motif dans les *Quatuors à cordes op. 22* de Georges Enesco 47

INTERPRÈTES, RÔLES, CRÉATIONS DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN (I)

Nicolae Bălțățeanu, Mihai Popescu, Aura Buzescu, Emil Botta (SIMION ALTERESCU); George Calboreanu, Irina Răchițeanu-Șirianu (ION CAZABAN); Toma Caragiu, Radu Beligan (ANCA COSTA-FORU); Maria Cupcea, Silvia Ghelan (ANA MARIA POPESCU); Clody Bertola (MEDEEA IONESCU) 67
ALEXA VISARION, Expression — Explication — État de conscience 91

CONTRIBUTIONS POUR UNE HISTOIRE DU FILM ROUMAIN LES CINÉASTES

FLORIAN POTRA, Jean Georgescu 99
PETRE RADO, Jean Mihail 103

✧

ADRIANA HASS, Georg Büchners Rezeption in Rumänien — Eine Erschliessung der Gegenwart 109

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE

«L'Hymne à la Roumanie» 121
Théâtre — Théâtrologie *(Medeea Ionescu)* 126
La vie musicale bucarestoise *(Elena Zottoviceanu)* 128
Film — Filmologie *(Manuela Gheorghiu)* 130

COMPTES RENDUS

TUDOR VIANU, *Scrieri despre teatru (Eugen Nicoară)* 133
VALENTIN SILVESTRU, *Clio și Melpomena (Ana Maria Popescu)* 135
MARGARETA ANDREESCU, *Teatrul proletar din România (Ion Cazaban)* 136
AUREL CURTUI, «*Hamlet*» *în România (Constantin Stihi-Boos)* 138
CLIO MĂNESCU, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană (George Chiriță)* . 140
L'Étude mathématique du théâtre *(Manuela Roșcău)* 142
D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU, *Drumuri — Destine — Climate (Olteea Vasilescu)* 143

TRAVAUX PARUS

Théâtre — Cinéma — Musique 145

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MESSAGE ET LANGAGE THÉÂTRAL

NOUVELLES MÉTHODES D'ANALYSE DE L'ACTE THÉÂTRAL

Simion Alterescu

Le développement et la diversification des modalités artistiques du théâtre contemporain, la multiplication des conceptions et des méthodologies de l'art du spectacle (en un éventail qui s'étend des formes classiques, conventionnelles, de l'art scénique, jusqu'aux nouvelles formes du théâtre aléatoire — parfois, même, du métathéâtre et du parathéâtre) ont déterminé dans le monde de la théâtrologie une recherche fébrile, sous de multiples aspects, des moyens d'analyse du phénomène de l'art scénique.

Le théâtre, art audio-visuel, art à la fois temporel et spatial, art de la catégorie de ceux aux multiples messages, a été, des décennies durant, quelle que fût sa forme d'expression, analysé à travers le prisme d'une méthodologie dont le critère esthétique se combinait avec celui historique, en vertu de jugements de valeur relatifs, étant donné le coefficient de subjectivité de l'interprétation personnelle. Si, d'une façon générale, l'objectivité de l'historien se constitue en un processus de confrontation continue des positions et des informations contraires à propos de chaque événement ou de chaque biographie, l'objectivité de l'historien d'art sera renforcée d'autant plus par les instruments et les techniques d'analyse qui le rapprocheront dans la plus grande mesure de la structure intime du phénomène artistique recherché.

L'une des tâches fondamentales de l'historien d'art a été de tout temps l'énumération, l'opposition, la description et l'analyse synchrone des phénomènes scéniques au point de vue historique. La méthode d'analyse comparative, appliquée à l'intérieur du domaine ou par rapport à d'autres domaines connexes de l'art et de la culture, a donné des résultats dans la comparaison historico-génétique, dans l'établissement du rapport entre le théâtre et les autres formes de la culture et des arts, dans l'examen des phénomènes d'origine commune ou qui se sont différenciés au cours du développement historique et même dans le domaine des précisions historico-typologiques ou de l'analyse des lois des emprunts et des influences.

Dans l'historiographie théâtrale roumaine cette direction a abouti, dans le cadre d'études de synthèse, à l'élaboration du déterminisme spécifique du développement de notre théâtre dans le contexte du cadre historique-culturel-artistique national et européen, à l'analyse de la complexité du phénomène théâtral au point de vue de sa fonction sociale-esthétique éducative, de l'organisation sociologique de la vie théâtrale (y compris la composition du public), de la structure architectonique de la salle de jeu; enfin, à la démonstration du caractère spécifique national de la culture théâtrale, par l'analyse des écoles, des courants et de la formation artistique.

«Le cœur» de l'histoire du théâtre est constitué par l'histoire du spectacle, des modalités esthétiques, des styles de jeu, par la préoccupation pour l'évolution de l'image théâtrale et implicitement l'observation du processus d'adaptation de l'art scénique à l'expression du dramatisme dans l'époque. L'analyse du spectacle — difficile dans la sphère du passé, où doivent agir les moyens de reconstitution, à travers les sources documentaires, d'un phénomène artistique périssable — devient un problème d'étude concrète, d'analyse phénoménologique du théâtre, de morphologie du spectacle, aussi longtemps que la fonction du critique et de l'historien s'exercera à préciser l'attitude à l'égard du texte dans la modalité théâtrale pratiquée, à saisir et à révéler les rapports entre le langage parlé et celui de comportement, entre la parole et le mouvement, entre œuvre et personnages, à l'égard des metteurs en scène et des acteurs. La fonction majeure doit s'exercer en principal dans le domaine de l'analyse scientifique de l'acte théâtral de jeu, du spectacle — ce conglomérat d'éléments émotionnels constituant à la fois un message esthétique global.

L'histoire du théâtre, comme toute science humaniste, étudie «le message du monde extérieur à l'individu et les réactions de celui-ci» [1]. L'étude du théâtre oblige donc, au premier chef, à considérer le rapport action-communication qui confère à l'art scénique un rôle actif dans la dynamique de la société. La théorie de l'information a essayé, ces derniers temps, d'intégrer ces concepts fondamentaux dans le domaine de l'art, particulièrement dans le mécanisme de la perception esthétique. Une riche littérature rapporte les possibilités d'analyse

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de l'acte théâtral à l'application de la théorie informationnelle dans le domaine des arts audio-visuels. Le principe de base — l'explication du phénomène artistique par la considération de chaque élément composant à part, ainsi que par l'analyse mathématique des formes — a le don d'éveiller l'intérêt de l'historien d'un art aux multiples messages, le théâtre.

Certes, toute tendance à appliquer d'une manière absolue les mathématiques dans l'utilisation de l'esthétique informationnelle et du calcul pour l'analyse de l'œuvre scénique ne saurait mener qu'à une réduction de l'histoire du théâtre et de ses moyens d'analyse à une simple accumulation d'expressions mathématiques. «Les historiens intéressés par les nouvelles méthodes ne se proposent pas d'appliquer les mathématiques à l'*ensemble* des problématiques humaines, mais seulement de vérifier les possibilités d'application des méthodes mathématiques et de la technique électronique à l'étude de *certains* aspects de l'histoire, à l'effectuation de *quelques-unes*, des opérations composantes de la recherche historique» [2].

L'extrapolation de la théorie de l'information au domaine de l'histoire de l'art, donc de la perception esthétique, suppose l'explication du phénomène par la décomposition en éléments dont la quantification et l'interprétation peuvent conduire tant à des informations sémantiques qu'esthétiques. Le message multiple et complexe du théâtre est un message instable, lequel, pour être analysé, codé ou interprété, doit être dissocié dans ses parties constitutives, doit être séparé en messages simples, alternés en fonction d'éléments composants du théâtre en tant que phénomène artistique multiple, ou même seulement de l'acte de jeu en tant que phénomène complexe de l'activité ludique conditionnant la spécificité du théâtre.

La classification et la quantification de l'information permettra à l'historien «de prendre en considération une masse d'information incomparablement plus riche que celle utilisable par les recherches limitées aux comparaisons visuelles ou à l'enregistrement des caractéristiques des divers objets sur des fiches»; «le recours de l'historien aux mathématiques et au calculateur électronique, loin de dés-idéaliser l'histoire comme certains le croient, met en lumière le rôle inhérent de la théorie historique dans l'utilisation adéquate des nouvelles méthodes, dans une juste interprétation de leurs résultats» [3].

La théorie de l'information pourra-t-elle contribuer à une meilleure connaissance du théâtre, dont l'étude fragmentaire, avec un aspect plutôt littéraire et documentaire, n'a pas pu s'encadrer jusqu'à présent dans un système esthétique scientifique? La méthodologie de recherche préconisée par la théorie de l'information tient compte de quelques principes fondamentaux. L'informatique se propose une symbolisation traductible des messages sémantiques — et c'est là surtout que la théorie informationnelle devient applicable — , mais en même temps du message esthétique aussi, selon le degré de culture et de réceptivité du public. Seule une analyse mathématique de l'œuvre d'art — qui n'ignore point le contenu esthétique humain — s'avère significative. L'essai d'analyser le message artistique multiple vise la révélation du symbole d'ensemble, du message global du spectacle.

L'historiographie théâtrale peut devenir, au niveau de la pratique actuelle, une science indépendante qui dispose de méthodes autonomes, qui utilise les résultats des recherches dans des domaines connexes, mais aussi des moyens conceptuels propres, dans le but de reconstituer et de fixer un phénomène d'art évanescent.

Marx considérait qu'«une science n'était vraiment développée que lorsqu'elle pouvait utiliser les mathématiques» [4]. Dans le domaine de l'histoire du théâtre et particulièrement dans l'analyse de l'acte théâtral de jeu, les mathématiques, considérées comme un moyen d'analyse des structures, peuvent trouver une applicabilité dans le processus de dissociation des parties constitutives du message multiple et de séparation en messages simples alternés, dans la symbolisation universelle, traductible, du message sémantique et du message esthétique, sans considérer pour autant l'application des mathématiques à l'histoire de l'art comme un but en soi.

La méthodologie esthétique informationnelle — expérimentale — peut contribuer à préciser la matérialité de l'œuvre d'art et par conséquent de la nature du message artistique, à la dichotomie symbole temporel — symbole spatial, à transposer les messages et à établir les analogies structurales par l'analyse morphologique du langage artistique, à analyser le champ de relations qui conditionnent la communication et la réception du message entre le micro-groupe créateur et le collectif récepteur.

La plupart des préoccupations des historiens de théâtre se sont orientées ces derniers temps vers les moyens les plus efficaces appliqués au domaine de la documentation audio-visuelle dans l'art du spectacle. Lors des congrès et symposiums internationaux [5] il y a une abondance de références à des techniques de recherches nouvelles, à des méthodes mathématiques

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et à des appareils techniques d'enregistrement en vue de leur utilisation dans un domaine dans lequel auparavant l'immixtion de machines et du calcul aurait passé pour une impiété, un attentat à l'adresse de l'essence artistique. À Bruxelles, un congrès fut entièrement dédié à la technicité des nouveaux moyens de recherche de la création théâtrale, des techniques audio-visuelles qui peuvent faire sortir l'investigation de l'art du spectacle de la routine et de l'arbitraire. On a montré à diverses reprises qu'il y a une contradiction flagrante entre le caractère statique des moyens classiques de documentation théâtrale et le caractère essentiellement dynamique, cinétique, de l'objet de l'étude. La création d'archives sonores et visuelles consacrées au théâtre ne pourrait résoudre qu'en partie le problème, car celles-ci ne sauraient embrasser le tout, étant sélectives.

Les documents classiques (dossiers de documents — cahiers de mise en scène, conduites de jeu, moyens d'illumination et sonores, plantations scénographiques, plans de constructions, maquettes de décor, diapositifs scéniques, de machineries, esquisses de costumes, masques, mobilier, documents photographiques, chroniques théâtrales, mémoires, etc.) et les plus nouveaux — audio-visuels [6], qui reproduisent le jeu des acteurs — peuvent montrer en quoi consiste la caractéristique de leur art, l'interprétation d'un rôle, mais n'offrent pas la possibilité d'une analyse objective de leur structure et de leur style. C'est aussi la raison pour laquelle on a proposé l'utilisation de procédés graphiques d'enregistrement du spectacle, la création de ce qu'on pourrait désigner par *une partition du spectacle;* partition qui devrait offrir la possibilité de *lire* un spectacle: «la présence scénique, le rythme, les raccourcis et les passages dans le jeu de scène — le tout enregistré par des procédés graphiques et, par conséquent, la façon de parler de l'acteur, les intonations et les caractéristiques sonores, le registre de la voix, la tonalité, l'accélération ou le ralentissement du rythme, les pauses, etc.». 〈. . . 〉 «Aussi longtemps que nous n'aurons pas appris à enregistrer le spectacle, à créer sa partition, l'histoire sera frustrée d'une base scientifique ferme. Lorsque nous apprendrons à noter graphiquement la partition du spectacle, la partition des rôles créés par les acteurs, on pourra parler d'une étape nouvelle dans l'évolution du théâtre, ainsi que ce fut le cas en musique, au moment où on trouva la modalité de notation de la musique, l'écriture musicale» [7].

Le problème de la transcription d'une image théâtrale préoccupe en ces derniers temps la théâtrologie européenne. Il suffit de citer J. Jacquot, Odette Aslan, Serge Ouaknine, Denis Bablet, Ph. Ivernel, J. Lorang, M. Meyer, Bernard Dort, B. Picon-Vallin, pour mettre en évidence la préoccupation majeure pour la découverte d'une nouvelle méthodologie dans l'étude du théâtre contemporain. En analysant des spectacles présentés par des troupes ou des metteurs en scène créateurs de formes théâtrales nouvelles *(Le Théâtre Laboratoire* de Grotowski, l'*Odin Teatret* conduit par Eugenio Barba, *The Living Theatre* de Julian Beck et Judith Malina, *The Open Theatre* de Joseph Chaikin, les mises en scène de Brecht, Ingmar Bergman, E. Piscator, J. Villar, S. Siqueira, Peter Brook, L. Liubimov, L. Epp, Antoine Vitez et d'autres) [8], les auteurs mentionnés sont à la recherche de moyens de «lecture» inédits du spectacle moderne, voulant trouver la possibilité de «transcrire l'image intégrale d'un spectacle», lorsque «entre les intentions et la réalisation, entre les photos de scène, la couleur et le rythme du spectacle, tous les décalages, voire toutes les contradictions sont virtuellement possibles» [9]. Il s'agit de trouver une méthode d'analyser des formes de théâtre où se manifeste «la tendance à surmonter les inhibitions et les automatismes dans le jeu des acteurs, l'appel aux ressources profondes de l'interprète, à sa capacité imaginative. D'où la modification des moyens de communiquer avec le spectateur, l'importance accordée à l'expression corporelle et à l'émission vocale, à l'apparition d'un nouveau langage, différant de celui où la parole est tout puissante. En conséquence, un matériel d'étude qui se refuse au codage, aussi longtemps que la partition dramatique et sa transposition sont basées sur l'improvisation . . . » [10].

Les instruments d'investigation sont multiples dans la recomposition d'une modalité scénique. Certes, en premier lieu, il y a une documentation riche et systématique. Sont pratiquées des études comparées de mise en scène, des études descriptives de l'action scénique et du jeu des acteurs, d'autres faisant l'analyse de la relation théâtre-spectacle par la pratique des parallèles multiples et des cercles concentriques, de la manière d'organiser l'espace théâtral, mais le plus souvent on adopte une technique de recherche qui se pose pour problème «comment transcrire l'intraductible 'd'un' spectacle, la musicalité des voix et des corps, l'espace significatif des groupes, les rythmes et la simultanéité des images 〈. . . 〉 le caractère spécifique et implacable de tout autre langage, de 'sa' technique de jeu» [11]. Il s'agit de trouver les moyens propices pour étudier les rapports de «l'écriture dramatique» avec le metteur en scène et l'acteur — créateurs de la forme du spectacle —, la composition des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

images scéniques par l'intermédiaire du corps et de la voix, les rapports entre les différents moyens d'expression, les démarches faites pour réaliser le spectacle, l'analyse minutieuse de l'expression vocale et gestuelle, la fonction souvent modifiée de la parole, l'importance de l'improvisation et de l'expression corporelle à la recherche des modalités d'expression de la poésie dramatique.

En partant de la prémisse que toute expression artistique est un *phénomène de communication*, l'esthétique informationnelle «considère l'œuvre d'art comme étant un message pris d'un ensemble socio-culturel et transmis par le truchement d'une chaîne (système de sensations visuelles, auditives, etc.), existant entre un individu — ou un microgroupe créateur —, l'artiste *émetteur*, et un individu récepteur» et que ce message est «objectivement *décomposable* par un observateur extérieur — l'esthéticien — en une série de signes pouvant être identifiés et énoncés» [12]. C'est sur ce postulat que s'appuie, au fond, toute la sémiologie théâtrale qui considère la «théâtralité» comme une polyphonie informationnelle, avec une grande densité de signes. Tous les problèmes fondamentaux de la sémiologie sont présents dans le théâtre, le rapport du code et du jeu, les vibrations signifiantes du même signe, la nature (analogique, symbolique ou conventionnelle) du signe théâtral, la dénotation et la connotation du message [13].

Dans l'acception de Roland Barthes le concept de «théâtralité» jaillit de la réalité constituée d'une densité de signes et de sensations qui se construisent sur la scène, partant de l'argument écrit. Le statut sémantique, affirmait Crin Teodorescu, est par conséquent en fonction d'un *système* intellectuel de significations. Et, puisque la matérialité d'un spectacle découle non seulement d'une certaine esthétique ou d'une certaine psychologie de l'émotion mais — en principal — , d'une technique de la signification, nous y trouverons une grande variété des systèmes sémantiques théâtraux [14].

Le rôle de la théorie informationnelle dans les mécanismes de la perception et surtout de la perception esthétique se justifie par l'extrapolation d'une nouvelle théorie dans le domaine du message sonore (parole et musique), du message visuel (dessin, peinture), du message complexe audio-visuel (théâtre, cinéma) à condition d'en faire constamment la distinction entre les informations sémantiques et esthétiques. Or, ceci ne saurait se réaliser qu'en expliquant les phénomènes par leur décomposition en éléments.

Le théâtre, constitué de messages multiples, comporte un message sonore, verbal, et un message visuel, d'attitude. Pour appliquer la théorie, le problème essentiel posé par le message multiple sera l'attention du récepteur, la manière dont le récepteur perçoit les différentes informations transmises par le message, le mode dont l'attention du récepteur s'exerce globalement et non par des attentions disjonctives, l'une auditive et une autre visuelle, par exemple.

Cependant, comme on l'a vu, les arts complexes (le théâtre), aux multiples messages, sont des arts collectifs, qui adressent leur message non à un seul individu mais à une collectivité (le public), les multiples messages du théâtre étant réceptés par une multiplicité d'individus. Il se crée par conséquent un champ de relations interpersonnelles qui conditionnent la réception du message, à la différence des autres domaines — par exemple en littérature ou en peinture.

Le microgroupe de création — constitué, dans le cas du théâtre, par le dramaturge, le metteur en scène, le scénographe, les acteurs, les chorégraphes, les musiciens, les maquilleurs, etc., etc. — déploie une activité qui a pour but la réalisation d'une intelligibilité globale du message multiple, mais, dans ce but, il tend spontanément à augmenter le contraste des alternances de débit informatif entre les messages partiels, composantes du message multiple, suivant le degré de culture et de civilisation d'une société, la culture théâtrale préexistante et les formes artistiques déjà constituées. En ces conditions, le message multiple est un message instable qui, «au cours de l'évolution historique, tend à la dissociation de ses parties constitutives lesquelles, au lieu de se homogénéiser toujours davantage, tendent à se séparer en messages simples alternés» [15]. C'est, évidemment, de nos jours, le cas des formes théâtrales aléatoires. Mais ce n'est pas de ce point de vue que le problème nous préoccupe ici — à savoir de l'autonomie et de la structure de l'œuvre d'art — , de même que le problème de la relation-perception-réaction (problème fondamental tant du point de vue esthétique que de la psychologie expérimentale) ne saurait entrer dans le présent débat aussi longtemps qu'il est dédié — d'une manière restrictive — au problème des éléments composants de l'acte théâtral (de l'acte de jeu) et de la modalité d'enregistrement. Il est certain que cette délimitation du sujet ne saurait nous obliger à ôter l'objet d'étude de la complexité historique, esthétique et psychologique du phénomène théâtral, cependant il n'est pas moins vrai que dans cette première partie de notre étude nous sommes obligés de nous préoccuper en premier lieu du mode de constitution du message multiple du théâtre, de la manière dont se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

constitue la suite des messages partiels qui nous conduiront au symbole d'ensemble et qui sont les éléments composants génératifs du message sémantique.

À ce point de vue, l'étude du problème des éléments composants de l'acte de jeu s'impose pour des raisons multiples, tout d'abord parce qu'ils sont les générateurs des messages partiels — constitutifs du message multiple — et, non pas en derniers lieu parce que la préoccupation de trouver un système de codage des messages partiels suppose que la matérialité de l'œuvre d'art soit relevée et décomposée en même temps, selon la nature du message artistique, auditif ou visuel. Il s'agit de ce que A. Moles appelle le *procès d'écrêtage* et qui dans la pratique de l'analyste du phénomène théâtral se traduira par une dichotomie des symboles temporels ou spatiaux et par la transposition des messages, étudiant le langage en tant que signification et morphologie.

Chacune des composantes du spectacle est redevable à la pièce (à l'œuvre dramatique) d'un nombre de prestations. Le mot est une structure avec une unité fonctionnelle *(le signifiant)* et un sens *(le signifié)*, il engendre *le signe* primordial et se trouve à la base de la représentation théâtrale, cet acte sémantique global d'une grande densité. Si la spécificité théâtrale du spectacle prend sa source dans la «théâtralité» même de l'œuvre dramatique, car il ne peut y avoir une dramaturgie qui en soit exempte, l'acteur est celui qui a une grande valeur sémantique dans le processus de création. L'acteur est le support le plus efficace du *gestus* de la pièce, l'acteur est à même de le *signifier*, de le *signaler*, de l'*imposer*, car («en matière de signes d'un spectacle, le spectateur doit pouvoir en lire les idées» — R. Barthes), l'acteur est celui qui définit et configure une grammaire du spectacle.

L'acteur est l'auteur d'une écriture qui peut demeurer hermétique quand elle est trop touffue (la pléthore, donc l'abondance pléonastique du même signalement) ou quand elle est trop pauvre (lorsque le signe ne se détache pas de son sens littéral). «L'acteur — disait Crin Teodorescu, ce doué théoricien et metteur en scène aux références duquel nous revenons avec reconnaissance — est un *signe malade* lorsqu'il est trop, trop peu ou mal nourri de significations et *un signe bien portant* quand il est fonctionnel, quand il laisse libre la transmission de la signification profonde du spectacle, sans l'appauvrir, ni l'accabler de densités parasites» [16].

C'est à l'acteur que revient, en premier lieu, la tâche de transformer les *signes littéraires* en *signes théâtraux*. C'est lui qui fait que la «théâtralité» contenue de l'œuvre dramatique acquière de nouvelles significations, au-delà de la réalité impliquée, c'est lui qui crée un théâtre puissamment signifiant, qui se refuse donc à un théâtre dogmatique (le théâtre des vérités préétablies), devenant pour l'art scénique l'homme qui produit des signes, le *homo semnificans* [17]. L'acteur ne doit pas *exprimer* le réel mais le *signifier*. Placé au centre du miracle théâtral, l'acteur «constitue le théâtre comme le lieu d'une "ultra incarnation", où le corps devient double; il est à la fois corps vivant, venu d'une nature triviale, et corps idéal, solennel, investi dans sa fonction d'*objet artificiel* de *signe*» [18].

L'art de l'acteur est devenu au cours de la dernière décennie le sujet de recherches multilatérales justement parce qu'il est le principal réalisateur de l'écriture dramatique. Peter Brook, Grotowski, Eugenio Barba, J. Lecoq — dans des instituts de recherche, des laboratoires, des théâtres expérimentaux [19] — plaident de plus en plus souvent pour un théâtre de l'acteur. La discrimination geste-mot, qui caractérisait le théâtre au cours des siècles et des décennies passés, est soumise à une analyse qui la conteste. Même les acteurs de la vieille génération — Jean-Louis Barrault, par exemple — sont arrivés à la conclusion qu'il n'y a pas de contradiction entre geste et mot, que le *poème corporel* est un pendant du mot. Déjà pour Jacques Dalcroze, l'acteur devait disposer d'une *audition intérieure*, qui lui donnerait la possibilité de saisir le rythme de l'œuvre dramatique, qui le conduirait aussi bien vers un sens rythmique musculaire, que vers le sentiment esthétique générateur d'émotion [20].

Si les expérimentations effectuées dans le laboratoire de Peter Brook, à Paris, sont arrivées aujourd'hui à des formes parathéâtrales, par une transgression du jeu des acteurs au-delà du contenu informationnel du langage (voir l'utilisation, dans des spectacles propres ou de ses disciples, des langues mortes, du folklore hermétique pour le spectateur européen), si dans de pareils spectacles *(Timon d'Athènes*, *Les Troyennes*, etc.) on met l'accent sur la sonorité en soi, sur l'élément phonique et moins sur la signification du mot, effaçant les frontières entre le théâtre et le caractère sacral du cérémonial artistique, tendant, paradoxalement, à une sacralisation du langage artistique, à la transformation de l'acte de jeu en rituel, nous ne saurions tout de même oublier que ce fut Peter Brook à imposer dans le théâtre moderne l'idée qu'une représentation est un acte de communion fondé sur la relation entre *l'éveil* du spectateur et ce qui s'ouvre dans l'acteur à mesure qu'augmente l'intérêt

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du public. Durant les années où il réalisait des spectacles tels *Le Roi Lear* ou *Le Songe d'une nuit d'été*, Peter Brook considérait le théâtre comme «une possibilité donnée à l'homme d'augmenter pour une certaine durée l'intensité de ses perceptions» [21].

Jerzy Grotowski, dans son institut de recherches de l'art de l'acteur s'efforce à faire du théâtre et de l'art des acteurs une discipline scientifique, à trouver des méthodes qui ne laissent pas l'acteur à la discrétion de l'inspiration, de la spontanéité ou des autres facteurs imprévisibles. Même si une extension des recherches en relation avec d'autres disciplines (la psychologie, la phonologie, l'anthropologie) le situe dans des sphères expérimentales extra-théâtrales, Grotowski prend pour point de départ deux exigences justifiées vis-à-vis de l'acteur:

a) la provocation d'un processus d'autorévélation, allant jusqu'au subconscient mais canalisant cette provocation dans le but d'obtenir la réaction désirée et b) la science d'articuler ce processus, de le discipliner et de le transformer en signes.

Partisan du théâtre pauvre, ascétique, Grotowski plaide pour un théâtre dans lequel l'acteur est le théâtre même, un théâtre où ne subsistent que l'acteur et le spectateur, dans lequel les éléments visuels et auditifs sont construits par l'acteur par l'intermédiaire du corps et de la voix. L'acteur doit construire son propre langage psychanalytique du son et du geste, de même que le poète réalise sa propre langue psychanalytique du mot [22]. «Pour créer le théâtre nous devons aller au-delà de la littérature car il commence là où la parole ne suffit pas 〈. . . 〉 Que la langue du théâtre ne puisse être une langue de mots, mais une langue propre, fondue avec sa propre matière» [23].

Dans l'acception moderne du théâtre, le texte dramatique, la mise en scène et les moyens d'expressivité scénique sont considérés comme des aspects complémentaires, comme des éléments constitutifs et interdépendants, du langage théâtral. Même s'il est difficile d'établir un dénominateur commun des nouvelles modalités de création, nous devons relever la préoccupation quasi unanime pour l'activité de jeu, l'importance accordée à l'émission vocale, à l'expression corporelle, à l'improvisation des acteurs. La fonction de l'acteur dans le spectacle est de plus en plus importante, puisque le créateur est lui-même le créateur d'un langage de signes qui mène à l'annulation des stéréotypies de comportement du passé, attendu que l'acteur contemporain est guidé vers des modes de création collectifs, dans lesquels l'exploration du son et du mouvement, l'exercice de l'imagination se trouvent au premier plan. C'est l'acteur qui réalise la composition des images de grande poésie par l'intermédiaire du corps et de la voix [24]. Il y a aussi des formes théâtrales où se manifeste la tendance vers la disparition du mot, qui devient subordonné au jeu corporel et au son vocal, il y a des formes «théâtrales» qui peuvent être considérées, en premier lieu, des spectacles d'expression corporelle (voir le living-théâtre, le théâtre de pantomime, les scénarios montés par Szajna); il y a des modalités théâtrales qui, remontant aux origines du théâtre, agissent sur le subconscient du spectateur, instaurant de nouveaux rites cérémoniels (voir Grotowski, Eugenio Barba).

Aucune de ces formes de théâtre, y compris le théâtre qui fait appel à la raison, à la reflexion introspective et qui éveille les consciences, ne propose au spectateur des explications univoques. La symbolique du spectacle, des scènes, offre plusieurs significations possibles et dans ces conditions l'analyse du spectacle suppose un codage et une identification des signes transmis par l'intermédiaire de toutes les composantes du spectacle (trame, mise en scène, scénographie, espace scénique, lumière, musique, chorégraphie, etc.), mais surtout de l'acte de jeu et, par dissociation, de ses éléments composants.

Le problème qui se pose est celui de la lecture d'un spectacle, de la façon dont nous discernons les rapports entre les moyens d'expression dans le cadre du processus de création de l'œuvre (du spectacle) et de la manière dont nous analysons avec des instruments objectifs l'expression vocale et gestuelle de l'acteur.

On a parlé ces derniers temps de la *tragédie du langage*, du fait que l'expression vocale et gestuelle, accompagnée de quelques accessoires et de lumière, sont suffisants pour le théâtre, du fait que le langage est une cause des entraves de la communication, que le texte («cet agent de la clarté discursive») ne serait indispensable qu'en tant que stimulant pour la création de l'acteur, dans son effort de donner une nouvelle dimension et une autre signification au verbe. Les mots, «ces indices courants et acceptés des pensées» (Bacon), ces «signes des idées» (Locke), constituent les signes linguistiques tant du langage commun que de celui artistique. La langue (en tant que système de signes qui exprime des idées [25]) «est le plus répandu et le plus caractéristique des systèmes sémiotiques 〈. . .〉. La langue interprète tous les autres systèmes sémiotiques, elle peut les traduire tous dans ses propres signes et c'est pourquoi elle est devenue le système sémiotique le plus commun, le plus fréquemment utilisé et doué de la plus grande efficience» [26].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La langue, étant le système de communication humaine le plus fréquent et le plus répandu, représente pour l'acteur l'un des éléments fondamentaux de son art, on pourrait dire l'élément composant primordial, qui engendre et conditionne l'acte de jeu, en fonction de ce que Chomsky appelle «l'aspect créateur de l'utilisation de la langue». Le verbe, en tant que signe linguistique du langage artistique scénique, constituera le point de départ de l'image artistique, l'acteur étant obligé à une motivation du sens du mot (signifié) par rapport à sa forme acoustique — et non seulement acoustique — en tant que signifiant. («Le langage — affirme E. Benveniste — permet de se constituer en structure de jeu, comme un ensemble de figures produites par des relations intrinsèques des éléments constants» [27]). L'acteur est par conséquent le créateur de signes, métaphores de la réalité, l'acteur n'imite pas la réalité. Il transfigure la nature en motivant intérieurement la vérité de l'expression et l'image par lui créée, il oblige le spectateur à un effort de reconversion, en lui laissant la liberté de «créer» à son tour une réalité personnelle par l'impact qu'il subit du *signe* de l'acteur. Les signes naissent dans le cadre d'une relation métaphorique entre texte et action (aux solutions pratiquement illimitées), dans le processus de création d'un langage théâtral organique uniquement par les moyens de l'acteur [28].

Le message littéraire devient dans le spectacle un message complexe, organisé sur plusieurs échelons, permettant aux spectateurs de discerner les sens du spectacle. J. Chaikin reproche au système Stanislawski un excès d'introspection, le recours abusif à la mémoire affective de l'acteur et préconise un nouveau rapport entre auteur et acteurs, l'auteur devant tenir compte du fait que l'apport créateur de l'acteur tient essentiellement du domaine du mouvement, du son et du rythme, de l'improvisation. L'œuvre littéraire et sa réalisation scénique ne constituent pas forcément deux étapes distinctes successives. La symbolique du spectacle contemporain est fondée sur le principe d'une fécondation réciproque entre la création littéraire et celle scénique.

Le langage théâtral a une vision poétique propre (particularités de l'écriture dramatique, personnalisations, images poétiques), affermie par l'invention verbale et gestuelle de l'acteur. Du jeu de l'acteur font partie aussi le décor, le costume et le maquillage, tout cela émettant des messages partiels subordonnés au jeu proprement dit. L'action lucide de l'acteur est celle qui fait la transition du jeu au signe et détermine la symbolique du signe dans le théâtre [29]. La visualisation, doublant l'élément sonore de langage, se produit aussi par l'intermédiaire du costume et du maquillage mais tout d'abord par l'intermédiaire de l'action corporelle, du langage gestuel, de la rythmique du mouvement.

Il s'agit de la découverte (et de l'enregistrement) d'un langage théâtral dont les moyens dépassent le simple retour au théâtre de la cruauté d'Artaud (comme celui qu'ont essayé Ch. Marowitz, Giuseppe Bertolucci), d'un langage «où l'on passe du monde extérieur dans le monde intérieur, dans lequel il y a, tour à tour, identification ou distanciation, à travers lequel ont peut méditer sur ce qui nous conditionne davantage et qui rapporte tous les thèmes à la société» [30].

La tâche qui revient à l'acteur est-elle de transmettre — comme le soutient Leon Epp — le sens de chaque mot, de façon que le spectateur puisse librement créer ses propres images et significations, ou bien est-elle, cette tâche, bien plus complexe, ne devrions-nous nous limiter qu'aux prolégomènes de l'esthétique de Brecht, lequel préconise que le texte est destiné à être absorbé par la représentation, et au fait que pour l'interprète le processus d'élaboration du texte et du spectacle ne sont pas inséparables? Bernard Dort propose un *modèle* de travailler sur le texte dramatique, sur des matériels empruntés à la réalité, cependant radicalement transformés par leur «théâtralisation». La conclusion qui s'impose est que la valeur du texte dramatique ne saurait consister qu'en sa représentation, dans la manière dont il est déterminé au point de vue scénique par les éléments théâtraux de la conception de jeu, par la manière dont se constitue l'image théâtrale. Mais le spectacle suppose un système de relations complexes avec le spectateur. La représentation théâtrale se traduit en images, en symboles; l'analyse ne saurait se résumer à une analyse critique globale. Et c'est précisément pour réaliser et composer une image globale du spectacle que devient utile la décomposition en éléments composants de l'acte théâtral, de l'acte de jeu.

Il n'est pas question du *détail de jeu*, de «la signification excessive du détail ⟨qui⟩ détruit la signification naturelle de l'ensemble» ni de la modalité de mettre en relief le mot, de «ce qu'on appelle dire un texte» [31] (pas parce que nous serions en contradiction avec des théoriciens tels Robert Brustein, lequel soutient que la dramaturgie communique «des moments élevés de méditation» par des points d'exclamation et non par le langage, ou comme Joseph Chaikin, qui affirme que «la forme de communication la plus élevée, dans le théâtre, est le silence» [32]), il s'agit d'éléments qui constituent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les ressources psycho-corporelles de l'acteur, depuis la sensibilité et la spontanéité jusqu'aux ressources techniques et extra-corporelle utilisées par l'interprète dans l'édification de l'image scénique.

Le but du théâtre, dit Alain, est de composer des signes. L'acteur choisit ses signes (les gestes, les expressions mimiques et vocales). La personnalité de l'acteur est conditionnée par des qualités foncières originales (le désir de jouer, de s'exprimer par différents moyens: expressions motrices, langage gestuel, mimique vocale, disponibilités ludiques: le goût de la métamorphose qui suppose la grime, le masque, le travesti) mais la personnalité de chaque acteur, quel que soit son degré de dotation originale, se configure selon le dosage des composantes spécifiques qui dominent son activité ludique, suivant l'apport de ses qualités physiques, sensibles et intellectuelles.

L'émotion brute ne saurait conduire vers l'art, le jeu de l'acteur a un caractère d'émotion esthétique, l'imitation est pléonastique, de nature esthétique inférieure, voire anesthétique, mais il ne peut non plus y avoir un acteur abstrait, non figuratif. Dans la tentative de préciser la capacité de symboliser de l'interprète dramatique, de déceler la symbolique codée de l'art de l'acteur, qui n'imite pas tout simplement, mais invente, il faut tenir compte du fait que «l'art ne se manifeste pas exclusivement par un système de traduction aisément déchiffrable, mais surtout par l'assimilation de moyens avec une qualité d'intentionnalité dont la valeur peut être parfois difficile à saisir» [33].

C'est justement le problème qui se pose à l'esthétique informationnelle dans ses efforts d'analyser la complexité de l'image artistique. Dans l'art de l'acteur aussi — comme dans d'autres domaines de création — les signes et les symboles peuvent être classifiés de différents points de vue. Ils peuvent être acoustiques, visuels, tactiles ou entraînant d'autres sens, ils peuvent être intentionnels, ou involontaires, systématiques ou non systématiques, directes ou dérivés ⟨. . . ⟩. Une autre distinction importante est celle entre les signes «iconiques» et «non iconiques», c'est-à-dire entre ceux qui ressemblent d'une façon ou d'une autre aux les objets et a l'expérience auxquels ils se réfèrent et ceux qui sont purement conventionnels» [34].

Reste à donner une réponse à la question si le spectacle théâtral en tant qu'œuvre d'art (et, en subsidiaire, l'acte de jeu) peut être décrit sous l'aspect statistique, comme une pluralité d'éléments distincts; si le spectacle, considéré en tant que processus de communication dans lequel l'homme (interprète et spectateur) est «émetteur et récepteur des états esthétiques», est un *processus de signes* quantifiables et pouvant être caractérisés au point de vue mathématique, graphique. La réponse peut être donnée si l'on confront le spectacle théâtral avec les quatre composantes fondamentales de l'esthétique informationnelle: 1) «la caractérisation de l'œuvre d'art en tant que renseignement, information esthétique transmise par le truchement d'un code élaboré sur la base d'un répertoire de signes», 2) «la conception du processus de réalisation et de réception esthétique comme processus de communication entre *émetteur* et *récepteur*», 3) «le fait de rapporter les caractéristiques informationnelles théoriques et des caractéristiques quantitatives de l'œuvre d'art aux paramètres humains découverts par la *psychologie informationnelle*», 4) «la tentative de faire de la sorte pour que le jugement esthétique puisse être déduit par un calcul sur la base d'un algorythme correspondant» [35].

Le spectacle est constitué d'un répertoire de signes de natures différentes. Le répertoire de *signes* du théâtre, art composé, de synthèse, sera constitué, à son tour, d'une multitude de *signaux:* le son, le mouvement du corps, la couleur, la lumière, l'espace. («Chaque signe possède la capacité de devenir élément composant, pierre de construction pour un signe supérieur, pour un supersigne» [36]). Dans le spectacle de théâtre, les signes et les supersignes sont subordonnés à une relation imposée par son caractère de synthèse (utilisant des éléments de plusieurs arts), mais reconvertissant les différents signes physiques — plastiques, acoustiques, cinétiques, etc., — dans des signes ayant une nature nouvelle, une spécificité nouvelle déterminée par la synthèse de l'image théâtrale. Le spectacle théâtral est par conséquent la totalité d'une multiple combinaison de signes qui dans la relation émetteur-récepteur deviennent des signes esthétiques.

Le spectacle en tant qu'œuvre d'art n'est pas tout simplement le *message* d'un individu, l'artiste, pour un autre individu, mais doit être considéré «comme un ensemble complexe, susceptible d'être recomposé par un enchaînement d'éléments plus simples», comme une forme ou une structure constituée d'un «groupe d'éléments perçus en une compréhension globale et simultanée, qui ne sont pas le produit d'un assemblage fortuit mais d'un certain nombre de règles intentionnelles» [37].

Les multiples messages de l'acte théâtral (message cinétique, message sonore, message visuel, message littéraire) constituent autant de canaux sensoriels supposant dans l'analyse esthétique informationnelle l'application de critères méthodologiques qui partent de la description du canal, de l'émetteur et du récepteur, de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

description formelle du message, passent par la recherche des éléments pouvant être repérés et énoncés à différents niveaux et par l'élaboration d'un répertoire spécifique de signes (dans le cadre culturel où se situe l'acte de la communication), pour aboutir à la recherche des lois qui gouvernent l'assemblage de ces signes et dont l'ensemble constitue la structure même [38].

L'esthétique informationnelle a de la sorte un important rôle heuristique puisque, une fois devenue science expérimentale, elle se préoccupera des mécanismes et de la structure de la création artistique, pour arriver par la suite à préciser le degré d'originalité de l'œuvre. Dans le cas du théâtre, art des images mobiles avec un *message original autonome*, l'esthétique informationnelle insistera sur les principales chaînes de communication, sur ses multiples messages, nés de la multiplicité des langages, pour relever la spécificité de son message global.

La difficulté dans le cas du théâtre est augmentée par le caractère évanescent de la création, car, à la différence du film, lequel est «le message d'une *conserve culturelle iconique*», disponible pour la recherche à projections pouvant se répéter, le spectacle de théâtre a une existence éphémère et qui ne se répète jamais d'une façon absolument identique.

Même imprimé sur pellicule, le spectacle théâtral ne saurait constituer une voie de perception immédiate des significations de l'acte théâtral.

S'il existe une science du cinéma, la *cinématique*, la science «de combiner des *morphèmes* et des *cinèmes* dans des *formes* et des *praxèmes* pour constituer des séquences de tactique», une science du théâtre devrait étudier la structure du spectacle, au-delà des éléments les plus simples (les morphèmes ou les cinèmes) dans la zone des supersignes ou des syntagmes de l'objet animé, «impliquant l'élaboration d'une grammaire du mouvement et de l'objet» [39]. Fondamentale pour les recherches modernes dans le domaine du théâtre, l'esthétique informationnelle (expérimentale) se propose d'étudier la matérialité de l'œuvre d'art, d'établir la nature du message artistique (et, dans le cas de l'expression artistique, de l'acteur, ce créateur d'un langage de signes, l'analyse de l'image poétique créée par l'intermédiaire du corps et de la voix), l'analyse des relations qui conditionnent la réception du message artistique en même temps que l'analyse morphologique du langage par l'élaboration d'un instrument mesurable, par la création d'une grammaire théâtrale.

Le scepticisme de ceux qui voient dans l'application de l'esthétique informationnelle à l'analyse du théâtre un excès qui nous éloigne de la nature artistique, sensible, de la création se manifeste par la méfiance envers sa capacité de relever avec subtilité les interrelations et le caractère global de certains indicateurs de la structure artistique: l'imagination, ses propriétés projectives, intuitives, l'affectivité, l'expressivité. En outre, on pourrait citer ce que disait Cicéron à propos du fait que les émotions de notre âme sont douées, par la nature, de la physionomie, l'accent et le geste qui leur sont propres et qui peuvent être pratiquement démontrés.

Il n'en est pas moins vrai, cependant, que malgré la technicité de ses moyens de recherche l'analyste contemporain du phénomène théâtral a le devoir de garder vive sa perspicacité et sa sensibilité, afin de déchiffrer et interpréter ce que Diderot aussi saisissait dans la création de l'acteur: «Je ne te vois pas seulement, je t'entends. Tu me parles avec tes mains».

Notes

[1] ABRAHAM MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, p. 9.

[2] V. LIVEANU, *Istorie, calcul, teorie istorică*, in *Era socialistă*, LV année, juillet, 14/1975, p. 29.

[3] *Ibidem*, p. 30, 35.

[4] K. MARX, F. ENGELS, *Scrieri alese*, vol. I, Bucarest, 1945, p. 98.

[5] Voir les Actes du Xe Congrès de SIBMAS, Bruxelles, 1972, oct., *Cahiers théâtre Louvain*, 18, 19, 20.

[6] Denis Gontard proposait: l'enregistrement intégral des spectacles sur bande magnétique; des diapositives en blanc et noir et en couleurs des scènes les plus importantes du spectacle, des décors et des costumes; des films de 16 mm d'après le spectacle ou d'après les scènes les plus importantes du point de vue de la mise en scène ou de l'interprétation, dans le but de créer des documents dynamiques, iconographiques et sonores de durée, à la disposition du chercheur. Il semble que «l'histoire du théâtre est justifiée á exiger aujourd'hui des moyens de reproduction á même de rendre la totalité d'un spectacle: forme, couleur et son» (voir *Cahiers théâtre Louvain*, p. 15).

[7] Voir NINA MINTZ, *Utilisation de documents audiovisuels dans les musées soviétiques des arts du spectacle*, in *Cahiers théâtre Louvain*, p. 24.

[8] Voir *Les Voies de la création théâtrale*, vol. I et II, Paris, 1970, et vol. III, Paris, 1972.

[9] PHILIPPE IVERNEL, *Quatre mises en scène d'Arturo Ui*, in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. II, p. 55.

[10] LETIȚIA GÎȚZĂ, *O nouă metodologie în cercetarea teatrului contemporan*, in *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, t. 18, 1971, n° 2.

[11] SERGE OUAKNINE, *Le Prince Constant*, in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. I, p. 33.

[12] ABRAHAM MOLES, *Artă și ordinator*, Bucarest, 1974, p. 21, 23.

[13] Voir ROLAND BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, 1967; idem, *Despre Racine*, Bucarest, 1969; idem, *Tel-quel*, Paris, 1963; M. BENSE, *Einführung in die Informationstheoretische Ästhetik*, Hamburg, 1969;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UMBERTO ECO, *Opera deschisă*, Bucarest, 1970; J. R. PIERCE, *Symbols, Signals and Noise*, New York, 1961; TADEUSZ KOWZAN, *Littérature et spectacles dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varsovie, 1970 *(Le Signe au théâtre; L'Art du spectacle dans un système général des arts)*.

[14] Voir CRIN TEODORESCU, *Roland Barthes şi semiologia teatrală*, in *Teatrul*, 1970, nº 1.

[15] Voir ABRAHAM MOLES, *op. cit.*, p. 183.

[16] CRIN TEODORESCU, *op. cit.*

[17] Voir les ouvrages de ROMAN IAKOBSON, TRUBETZKOÏ, ADAM SCHAFF, FR DE SAUSSURE, ROLAND BARTHES, HENRI WALD, VICTOR ERNEST MAŞEK, etc.

[18] CRIN TEODORESCU, *op. cit.*

[19] Instytut Badan Metody Aktoriskiej (Institut de recherches sur le jeu de l'acteur) dirigé par J. Grotowski à Wroclaw; voir Teatr Laboratorium de Grotowski, le laboratoire de Peter Brook, à Paris, le théâtre de E. Barba à Holstebro (Danemark), le Teatr Studio de Szajna á Varsovie, le laboratoire école de Jacques Lecoq á Paris, etc.

[20] Voir JACQUES LECOQ, *Du Mime au Théâtre*, in *T.E.P.*, 71, oct. 1968.

[21] PETER BROOK, *The Empty Space*, Londres, 1968, cf. B. ELVIN, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Bucarest, 1973.

[22] JERZY GROTOWSKI, voir Teatr Laboratorium, Wroclaw, s.a.

[23] LUDWICK FLASZEN, *Après l'avant-garde*, in *Institut de recherches sur le jeu de l'acteur — théâtre laboratoire*, Wroclaw, s.a., p. 7.

[24] Voir *Les Voies de la création théâtrale*, vol. I, Paris, 1970, p. 9.

[25] Voir FERDINAND DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1931.

[26] EMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966 *(Tendances récentes en linguistique générale)*, p. 17.

[27] *Ibidem*, p. 3.

[28] Voir *ibidem*, p. 114 sqq.

[29] Voir JEAN GENÊT: On ne peut que rêver d'un art qui serait un enchevêtrement profond de *symboles actifs (n.s.)* capables de porter au public un *langage (n.s.)* où rien ne serait dit mais tout pressenti». *Lettre-Préface des Bonnes*», Paris, 1958, p. 142.

[30] PETER BROOK, *Artaud for Artaud's salle*, in *Encore*, mai 1964, p. 92.

[31] ROLAND BARTHES, *Despre Racine*, Bucarest, 1969, p. 171, 172.

[32] CF. FRANK JOTTERAND, *Le Nouveau théâtre américain*, Paris, 1970, p. 11, 12.

[33] ANDRÉ VILLIERS, *L'Art du comédien*, Paris, 1960, p. 63.

[34] STEPAHN ULLMANN, *A Survey of Semiotics*, in *Times*, 5 et 12 oct., 1974.

[35] Voir VICTOR ERNEST MAŞEK, *Artă şi matematică*, Bucarest, 1972, p. 71—72.

[36] *Ibidem*, p. 78.

[37] Voir ABRAHAM MOLES, *Artă şi ordinator*, Bucarest, 1974, p. 19, 25.

[38] *Ibidem*, p. 50.

[39] *Ibidem*, p. 265.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEXTE ET SPECTACLE

Henri Wald

Au début de l'histoire, aussi longtemps que le parler exprimait presque en exclusivité des réactions pragmatiques et affectives à l'égard du milieu ambiant, les hommes ont éprouvé le besoin de transposer en images seulement la zone sensorielle-émotionnelle des significations verbales. Plus tard, à mesure que les notions évoluaient, la représentation graphique, de pictographique qu'elle était, devint peu à peu idéographique, pour arriver finalement à la phonographie, syllabique et alphabétique.

Le signifiant graphique d'un parler pragmatique affectif était forcément motivé, iconique, alors que le signifiant graphique d'un discours théorique devait être arbitraire, alphabétique.

D'autre part, la transcription du contenu sensoriel-affectif de la signification verbale est reprise et développée par la musique et les arts plastiques, au moyen de l'adaptation des éléments suprasegmentaux du parler — le ton, l'accent, le rythme, le débit — et de ceux paralinguistiques: la mimique et les gestes. Une chanson, même sans paroles, n'est jamais l'expression directe d'un *état* affectif, mais la transposition en images sonores d'un *contenu* affectif cristallisé dans la signification de certains mots. Une impression devient expression seulement par l'intermédiaire du parler. C'est par là qu'un frédonnement diffère d'une sonate. En tant que telles, les choses provoquent des réactions et non des significations, produisent un effet sensoriel-affectif et non un sens intelligible. Une chose ne devient expression qu'à l'instant où elle sert à exprimer un message humain. Seule une chose utilisée comme signifiant peut devenir significative. Une grenouille, une souris, un oiseau et cinq flèches devinrent des objets «parlants» seulement à partir de l'instant où les Scythes les ont envoyés à Darius. L'image artistique ne double point le réel, mais plutôt le nie en exprimant l'attitude critique de l'homme à son égard. La signification d'un tableau ne vient pas de l'objet qu'il vise mais du sujet qu'il exprime. Jusqu'à la photographie qui n'est pas tout à fait la copie du réel, mais déjà la transcription d'une certaine attitude à son égard.

Les peintures rupestres, avec d'incontestables fonctions magiques, ont été, dès le début, l'expression des attitudes humaines vis-à-vis du monde et nullement l'enregistrement objectif des impressions. Par la signification qu'elles transcrivaient, elles peuvent être considérées comme étant du proto-art aussi bien que de la proto-écriture. Cependant, à mesure que se développaient le parler et l'écriture, les hommes ont ressenti, avec une intensité toujours accrue, le besoin de transcrire le mouvement, le déroulement dans le temps des significations verbales.

Les hommes arrivèrent à l'idée de temps beaucoup plus tard qu'à l'idée d'espace. Pendant longtemps l'avenir n'était pour eux qu'un présent répété, et le passé un présent révolu. À l'idée de temps ils sont arrivés en utilisant des mots qui se référaient à l'espace. La spatialité à trois dimensions des choses est plus accessible que leur temporalité à une seule dimension. L'expression spatiale du temps constitua, pour l'intellect humain, une difficulté particulière. L'homme essaya de la dépasser par le truchement des pantomimes et des danses rituelles, plus tard du théâtre et, en ces derniers temps, du cinéma et de la télévision. Étant donné que l'écriture alphabétique ne peut spatialiser que la signification logique du temps — la poésie ne pouvant pas davantage exprimer beaucoup plus que la zone intellectuelle des significations verbales — le rôle de visualiser la signification sensorielle-émotionnelle du temps revient au théâtre, au cinéma et à la télévision [1].

Étant le seul être doué de parole, l'homme est à la fois le seul être qui sait que le temps est *irréversible*. Aussi tente-t-il à le conserver, en le transformant en son contraire; en un espace *réversible*. Le spectacle théâtral, cinématographique et de télévision est, en des proportions différentes, l'expression spatio-temporelle de significations verbales. De même que l'écriture iconographique, le spectacle est un signifiant visuel — et, par conséquent, second — du discours qui a produit la signification. Cependant, contrairement à l'écriture, le spectacle amplifie l'expressivité du discours par des moyens visuels et auditifs. Alors que l'écriture est un système de signes, le spectacle est un symbole. La réalité même n'est pas du spectacle, et le spectacle n'est pas la réalité, mais l'expression spatio-temporelle d'un discours sur la réalité.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De contempler par la fenêtre le «spectacle de la rue» n'est pas du tout la même chose que de suivre, dans la salle, un spectacle théâtral. Une rixe entre deux personnages sur la scène provoque une toute autre réaction de notre part que la rixe entre deux personnes dans la rue: la première est l'expression d'une idée, l'autre un fait divers. Certains événements réels peuvent se transformer en spectacle seulement à partir du moment où ils sont intégrés dans l'expression de tel discours sur le monde. Par la parole, l'homme a rompu le silence de la nature et commencé à créer les expressions de la culture.

Il y a, néanmoins, plusieurs modalités esthétiques de l'expressivité du discours humain sur le monde. Le spectacle théâtral réside dans le fait de revivre le contenu sensoriel-affectif des significations produites et communiquées par le texte dramatique. Alors que le texte dramatique est destiné à persister aussi bien dans l'absence de l'auteur que dans l'absence du lecteur, la représentation théâtrale implique tant la présence des acteurs que celle des spectateurs. Dans le théâtre, le moment le plus important du temps est le présent, le lien actuel, vivant, étroit, direct entre acteurs et spectateurs. Dans le cadre de la représentation théâtrale, la transposition spatio-temporelle d'un texte dramatique effectue le mouvement de la généralité permanente d'une signification à l'individualité présente de certains événements. La présence de l'acte théâtral est réalisée par la façon dont les acteurs récitent leur part, se meuvent, écoutent, respirent. Dans le théâtre, le souffle est tout aussi important que le mot qu'il rend possible. C'est par la respiration que les hommes assimilent la nature, tout en étant capables de la contredire. Le souffle est la matière qui produit les sons et qui signale l'attention ou l'ennui du public.

Le lecteur d'un texte dramatique se fait une image assez vague du lieu où se déroulait l'action, des costumes que devaient porter les acteurs de la manière dont ils doivent prononcer les répliques. La réception du lecteur est éminemment intellectuelle et, en moindre mesure, sensorielle-affective. Le spectateur vient, néanmoins, au théâtre pour revivre, en même temps que les acteurs, surtout le contenu sensoriel-émotionnel des significations cristallisées dans le texte dramatique et interprétées dans le style conçu par la direction de scène.

La concentration du spectacle théâtral dans le présent, dans le concret, dans le sensoriel-affectif, a été, ces derniers temps, exagérée jusqu'à la tentative de supprimer de la représentation toute signification intellectuelle. L'échec de tant d'idéologies a provoqué une méfiance plus grande dans la valeur cognitive des idées et une disponibilité toujours plus grande pour les doctrines antiintellectualistes de l'Orient. En Europe occidentale sont à la mode le bouddhisme Zen et le taôisme, qui préchait la sortie du moi et du langage, considérés l'un plus aliénant que l'autre, pour retrouver l'existence silencieuse de la fluidité originelle. D'après le bouddhisme Zen, l'homme ne saurait accéder à une contemplation correcte du monde qu'au moment où son intellect n'est plus troublé par aucune idée. Il doit écarter toute théorie pour s'acheminer vers la vérité. Il doit être «présent au présent» afin d'atteindre à «l'instantanéité parfaite». C'est ainsi que Peter Brook est arrivé à considérer que le théâtre n'est rien d'autre que la possibilité donnée à l'homme de faire augmenter, pour un instant, l'intensité de ses perceptions, et Jerzy Grotowski à soutenir que c'est la perception et non la compréhension qui constitue le domaine du théâtre. Cependant, le fait qu'il y a eu des idées qui ont mené aux camps de concentration ne doit pas nous faire renoncer à toute idée, mais seulement à tenir toutes les idées sous le contrôle de notre pensée critique. Pirandello et Brecht ont écrit leurs œuvres dramatiques de telle manière que le spectacle oblige le spectateur à s'élever de la perception du signifiant théâtral à la compréhension de la signification sensibilisée sur la scène. «Le problème ne consiste pas à improviser pour échapper à la domination du texte et pour donner le simulacre d'une liberté personnelle et créatrice, mais, par contre, de rendre au texte sa véritable fonction productive, son véritable poids phonique, sa matérialité articulatoire, sa résonance libidinale, sa force d'induction gestuelle et, en même temps, sa véritable dimension sociale» [2].

Le spectacle théâtral n'est pas la vie même, mais l'expression d'une certaine attitude à l'égard de la vie. Ce qui se passe sur la scène ne doit pas nécessairement «ressembler» à la réalité, mais «signifier» quelque chose à propos de la réalité. Montée sur la scène, chaque chose est transférée de la réalité dans la fiction et devient, de la sorte, le signifiant d'une signification sur la scène, les hommes cessent d'être des *personnes* vivant dans la tension entre nécessité et hasard, entre nécessité et liberté, pour devenir des *personnages* exprimant la conception sur le monde d'un auteur et d'un metteur en scène. D'où découle aussi la distinction qualitative entre l'accueil esthétique d'un spectacle de théâtre, dont le signifiant représente une certaine signification et l'accueil naturel d'un spectacle de la rue, dans lequel les événements cachent encore leur signification. Le réalisme d'un spectacle ne réside pas

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dans la ressemblance du signifiant — mimique, gestes, costumes, décor, prononciations, sons, lumière — avec le référent, mais dans l'isomorphisme entre la signification et les sens possibles de l'histoire. La «rhynocérite» de la pièce de Ionesco est plus réaliste que la tuberculose de la Dame aux camélias.

Si le talent est la capacité de transformer l'expérience en expression, alors le dramaturge est d'autant plus doué que l'expérience exprimée dans ces pièces est plus riche et originale. Cependant, une importante partie de l'aire émotionnelle se perd par écrit. Le spectacle essaie de la récuperer par la récitation, la mimique, les gestes, le décor, les sons, la musique et les lumières. L'avidité du texte dramatique de récuperer les éléments suprasegmentaux auditifs et visuels perdus par écrit ressort avec une plus grande clarté dans le cas du scénario cinématographique, où le poids de l'affectivité est de beaucoup supérieur. Le scénario de film se rapproche davantage d'une partition musicale que d'un genre littéraire autonome.

Tout autre est le statut esthétique du cinéma. Lui aussi est une transcription spatio-temporelle des significations d'un discours, mais son espace n'a que deux dimensions, tandis que les principaux moments du temps sont le *passé* et le *futur*. Le film est tourné dans l'*absence* du public et projeté dans l'*absence* des acteurs. Contrairement à la représentation théâtrale, le film ne va pas à la rencontre des spectateurs, mais les appelle chez lui.

Le film ressemble au *rêve*, dans la mesure où il compense les défauts de la vie réelle, et avec le *mythe*, dans la mesure où il rappelle la gloire du passé et anticipe la félicité future. De par son essence, le film tient la place de cet «*illo tempore*» de tous les mythes. Le cinéma dispose de tous les moyens techniques et artistiques pour promener le spectateur en amont et en aval du temps pour le faire passer d'un angle de vue à l'autre. Alors que «la transmission d'une scène à travers les yeux d'un seul personnage pose au théâtre des problèmes insurmontables, ce projet s'avère, par contre, entièrement réalisable dans le cinéma»[3]. C'est ce qui à rendu possible l'«effet Kuroshawa» du film *Rashomon*, par l'articulation syntagmatique de plusieurs points de vue, complémentaires ou exclusifs, traités chacun dans un certain épisode. «Dans le monologue cinématographique intérieur, on assiste à une transformation des traits caractéristiques de la catégorie de temps, c'est-à-dire que l'on trouve assemblés des plans qui envoient non seulement au passé et au présent, mais aussi au futur . . . »[4]. Le fait que le film est une transcription spatio-temporelle, de certaines significations verbales, est prouvé aussi par le lien entre le gros plan, la métonymie et l'emphase. Le gros plan, quand il expose avec insistance une partie afin de diriger la pensée du spectateur vers le tout, correspond à la métonymie linguistique et à l'emphase, qui concentre l'attention sur l'un des éléments de la structure morphosyntaxique.

D'où il ressort, une fois de plus, pour le film aussi, que l'art est appelé non pas à *imiter* les choses mais à *exprimer* la manière dont elles sont comprises par les hommes. On dit souvent qu'un film qui ne nous présente pas des photographies de la réalité s'éloigne de l'essence même de la cinématographie. Pourtant, si un film utilise des photogrammes de la réalité, ce n'est pas pour nous aider à voir ce que autrement nous ne verrions pas, mais pour nous aider à comprendre ce que sans la contribution du cinéaste, nous ne comprendrions pas. L'art a été de tout temps moins un reflètement de la réalité et davantage expression de l'attitude humaine à l'égard de la réalité reflétée. Le réalisme d'un film ne consiste pas dans sa fidélité vis-à-vis de la réalité, mais dans la manière dont il aborde la vérité, le bien et le beau. Le film suit le déroulement de certains événements réels non pour les présenter, en tant que tels, au spectateur, mais pour l'inciter à les apprécier. Les photogrammes qui filment la sortie des ouvriers de la cour d'une usine et celles qui montrent la sortie des brebis d'une bergerie *présentent des événements réels*, mais la séquence qui les combine et les transforme de la sorte, en une métaphore du grégarisme technocratique, *représente l'attitude critique* de Chaplin vis-à-vis de sa société.

Même le fait que la voix humaine résonne autrement dans le film qu'au théâtre, plus haut ou plus bas, de plus près ou de plus loin, ou qu'on le *voit* seulement, sans l'entendre, contribue au spécifique artistique du cinéma.

Ovid Densușianu se demandait, dans le cours qu'il fit sur l'évolution esthétique de la langue roumaine, «jusqu'à quel point la transmission artificielle de la voix peut-elle provoquer l'impression esthétique? Puisque la radiophonie aussi rend artificiel ce qui tient de l'expression directe. Il y a toujours quelque chose qui sonne de telle manière qu'elle n'adhère pas à l'âme comme l'expression vivante, directe»[5]. Cependant l'impression du spectateur de film, d'être transporté dans un temps autre que le sien, d'assister à des événements qui ont eu lieu auparavant ou qui peuvent avoir lieu dans l'avenir est renforcée justement par ce caractère «artificiel» de la voix humaine. L'accompagnement musical participe, lui aussi, à aider le spectateur à pénétrer dans l'univers du film. Après avoir souligné que «le film n'est pas

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une simple copie, mais une réalité indépendante», Tudor Vianu, se référant au lien intime entre le cinéma et la musique, espérait que «l'union entre la musique et la vision ne se fera plus comme de nos jours (1925), selon le critère de l'analogie, mais par la force d'une affinité immanente. Capté et entraîné par le thème mélodique l'œil cherchera en dehors le sens de cette agitation et se reposera dans cette succession d'apparitions brillantes sortant et rentrant dans la nuit»[6]. Le film n'est pas simplement une réalité cinématographiée, mais un art sur la réalité, car «le *cinéma-vérité* n'existe pas. . . »[7].

L'«événement brut» ne peut être approché que par la télévision. Le but spécifique de la télévision est l'*information-spectacle*. Sa vocation est d'être le témoignage de son époque. Dans une émission de télévision le mouvement se déroule non pas de la généralité des significations à l'individualité des événements, comme au théâtre et au cinéma, mais inversement. La télévision interroge l'événement même, s'efforçant d'en faire ressortir la signification. Dans la tension entre hasard et nécessité, le rôle de la télévision est de faciliter au spectateur le passage de la *perception* du hasard à la *compréhension* de la nécessité. Si pour les autres formes d'expression le hasard est un moyen de concrétiser des abstractions, pour la télévision le hasard est un point de départ vers l'abstrait. La recherche au hasard, inconfortable et pleine de surprises, agréables et désagréables, est la principale voie qui doit être suivie par la télévision pour devenir elle-même une forme de communication différente de la littérature, du théâtre et du cinéma.

Il faut en même temps tenir compte du fait que, même si elle recueille des événements réels, par la sélection effectuée et par le montage opéré, la télévision dépend aussi, inévitablement, d'un point de vue idéologique. Dès qu'elle dépasse l'enregistrement de l'événement brut et qu'elle essaie de l'interpréter, la télévision pénètre, qu'elle le veuille ou pas, dans le domaine de l'idéologie. Décisive pour éviter toute inertie est la conscience du propre point de vue et le respect pour un autre point de vue. Dans l'absence de cet auto-contrôle critique, la voie qui mène des faits à leur signification se transforme en une impasse.

À un moment de la culture européenne quand le scientisme et le technocratisme déséquilibrent de plus en plus le rapport entre sensibilité et intellect, la télévision peut contribuer, en grande mesure, au rétablissement de l'équilibre seulement si, en stimulant la sensibilité, elle ne se limite pas à l'information audio-visuelle, forcément superficielle et éphémère, mais la complète avec les vertus interprétatives de la culture alphabétique. La carence affective et le vide moral vers lequel nous poussent le scientisme technocratique ne sauraient être évités par un plongeon dans une vie sensorielle-affective dénuée de sens. Pour mener à bien la tâche qui lui revient dans la société contemporaine la télévision doit maintenir l'image sous la surveillance critique de la parole.

Certes, ni le théâtre, ni le cinéma, ni la télévision n'existent dans des formes pures, surtout en ces derniers temps où ils s'influencent réciproquement. On trouve du théâtre dans le film, du film dans le théâtre et les deux dans la télévision. Néanmoins chacun a son caractère spécifique, outre les traits par lesquels ils se distinguent du parler et des autres formes non verbales d'expression. Ils se distinguent des autres formes non verbales d'expression par leur spatio-temporalité, et du parler par leur caractère monoarticulé. Ni le théâtre, ni le cinéma, ni la télévision ne s'appuient sur un nombre restreint et fini d'éléments non signifiants pour produire un nombre illimité de significations, à l'instar du parler, lequel, à partir de quelques dizaines de phonèmes peut produire d'innombrables monèmes et syntagmes. À la différence des phonèmes de la langue parlée et des graphèmes de l'écriture alphabétique, dénués de signification et limités comme nombre, les segments articulés dans le spectacle théâtral, dans le film ou dans l'émission de télévision ont déjà une signification et se trouvent en nombre illimité.

Dans le cadre du discours, la proposition est plus concrète que les mots qui la composent et de beaucoup plus concrète que les phonèmes de la langue; dans le film, la séquence est plus abstraite que les photogrammes qui la composent et de beaucoup plus abstraite que les événements cinématographiés. Le parler a évolué du concret à l'abstrait, de l'holophrase au phonème, tandis que les formes non verbales d'expression ont évolué du mythogramme à la photographie, de l'abstrait au concret. La proposition «le livre de cuisine se trouve sur la table dans la cuisine» a un sens beaucoup plus concret que les mots qui la composent; le montage d'un plan qui nous montre comment on jette des céréales dans l'océan avec un autre où nous voyons des enfants mourant d'inanition donne lieu à une signification plus abstraite que chacun des plans pris séparément. Alors que les phonèmes et les graphèmes existent exclusivement dans le système de la langue,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les éléments sélectionnés et combinés par le théâtre, le cinéma et la télévision ont aussi une existence indépendante.

Le corps des acteurs, les costumes, les meubles existent indépendamment du spectacle, avec leur signification, de même que les rues, les maisons, les automobiles, les avions qui passent par le cadre d'un film existent, avec leur signification, aussi en dehors du film. C'est pourquoi les formes non verbales de communication n'ont ni dictionnaire, ni grammaire. Elles ne sont pas obligées de respecter des règles similaires aux restrictions phonétiques, lexicales et grammaticales de la langue. Certaines langues n'ont pas de «î», d'autres n'ont pas de «ö» et il n'y a pas de langue où l'on puisse dire que «les pirotes carulent élatiquement» ou que «la tante du logarithme a bu une ouverture».

Ni au théâtre, ni au cinéma, ni à la télévision il n'y a de différence entre la langue commune et celle des artistes, telle qu'elle existe entre la langue commune et celle des écrivains. Il n'y a pas une langue du théâtre, du cinéma ou de la télévision, que l'homme de théâtre, le cinéaste ou le réalisateur de l'émission doit à tout prix respecter. Chaque créateur compose son propre «vocabulaire» et sa propre «syntaxe».

Néanmoins il ne faut pas perdre de vue que seuls les êtres doués de parole sont capables de recourir aux formes non verbales. Dans le monde des êtres privés de parole l'information *se propage* spontanément et directement, au lieu d'être *communiquée* d'une façon délibérée par l'intermédiaire des idées. Certes, les formes non verbales de communication ne sont pas non plus illimitées. Le théâtre n'est pas capable de faire ce que fait le film, la télévision de faire ce que fait le théâtre et ainsi de suite. Toutefois les limites des formes non verbales de communication ne sont pas en fonction des restrictions d'une langue relativement *aprioriste* mais des possibilités *momentanées* de la technique. «Ces systèmes sont dépourvus de syntaxe (ou presque); la seule loi que l'on peut entrevoir jusqu'à présent est celle de la nécessité de la redondance: à mesure que le temps passe on utilise un nombre plus grand de signes pour exprimer la même chose (en partie à cause de la polysémie de ces signes)» [8]. C'est cette redondance même qui fait que les formes non verbales de communication peuvent communiquer une plus grande quantité d'information émotionnelle que le parler. La différence est grande non seulement entre le cri de la rue et le fait de raconter ce cri, mais aussi entre le fait de se référer verbalement au cri et le cri de l'acteur en scène. Nonobstant, les formes non verbales d'expression non plus ne peuvent communiquer qu'une partie de notre expérience sensorielle-affective. C'est sur la différence entre le vécu direct et la communication par signes que se base la différence entre la nature dépourvue de sens et la culture capable de le lui donner. Le côté émotionnel de l'expérience est de beaucoup plus riche que le côté émotionnel de l'expression mais l'expérience ne permet que l'adaptation, alors que l'expression est prospective, l'expérience n'est qu'un effet alors que l'expression peut être aussi un but.

Entre une réaction affective à l'égard d'une circonstance donnée et la zone affective de la signification d'un mot et sa transcription dans le spectacle il y a la même différence qu'entre la nature et la culture: la première est vécue en présence de l'événement, l'autre est destinée à persister aussi en son absence, la première précède le concept, l'autre l'accompagne. D'où, aussi, la différence entre une émotion spontanée et une autre esthétique: la première apparaît devant un événement, l'autre devant un signifiant, la première précède le sens, l'autre en est éclairée, la première est l'effet d'une cause, l'autre est la réception d'une idée, en premier lieu verbale et en second lieu visuelle.

Notes

[1] Je ne puis être d'accord avec Marshall McLuhan quand il considère la «galaxie Gutenberg» en tant qu'ère du visuel. Étant donné le caractère alphabétique arbitraire des graphèmes dont elle est constituée, l'écriture alphabétique s'adresse davantage à l'oreille qu'à l'œil; la dyslexie peut être guérie par l'amélioration de l'ouïe, et non de la vue.

[2] MICHEL BERNARD, *Le Mythe de l'improvisation théâtrale*, in *Revue d'Esthétique*, 1977, nº 1–2, p. 32.

[3] V. V. IVANOV, *La Structure des signes au cinéma*, in *Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, 1976, p. 178.

[4] *Ibidem*, p. 197.

[5] OVID DENSUŞIANU, *Opere*, vol. III, Bucarest, 1977, p. 215.

[6] TUDOR VIANU, *Fragmente moderne*, Bucarest, 1925, p. 58 et 61.

[7] MICHEL POLAC, in *Théâtre et télévision*, Unesco, Paris, 1973, p. 69.

[8] TZVETAN TODOROV, *Perspectives sémiologiques*, in *Communications*, 1966, nº 7, p. 144.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DE LA CONDITION SÉMIOTIQUE DU THÉÂTRE

Mihai Nadin

Même si la forme d'existence du théâtre se trouve dans le présent immédiat, quiconque s'occupe du théâtre, soit en qualité de créateur, soit comme théoricien ou homme de culture, arrive à se poser certaines questions de nature historique. D'aucunes sont faciles à comprendre: comment se sera présenté, il y a cent ans de cela, ou bien du temps de Shakespeare, ou sur la scène des amphithéâtres romains ou grecs, telle pièce ou tel personnage? Quel genre d'acteur, quelle sorte de lumière, quels costumes, quelle manière de jeu auront existé de ce temps? Et comment s'est produite l'évolution vers la condition esthétique du théâtre d'aujourd'hui? D'autres, énoncés en termes un peu plus compliqués (appartenant à une discipline qui s'est créé des instruments de travail spécifiques, adaptés à l'objet étudié) concernent moins l'histoire, en tant que succession de manifestations (l'unité entre la continuité organique, dans son évolution d'ensemble, et la négation nécessaire qui sépare certains moments de l'évolution), et davantage ses éléments essentiels, les déterminismes qu'elle propose, la direction suivie, à un moment ou à un autre de son évolution, par l'objet de cette histoire. Les deux séries de questions, qui reçoivent, elles-mêmes, des réponses historiquement déterminées, ont en commun non seulement leur objet (le théâtre et son existence en tant qu'art distinct, avec un caractère syncrétique prononcé), mais aussi le moyen par lequel l'objet est imaginé, décrit, apprécié, caractérisé. C'est-à-dire le langage. En plus, ce qui unit la réalité en soi du théâtre avec les formes de sa connaissance c'est la concentration sur le sens. Le théâtre est, comme tous les autres arts, et, au fond, comme tous les produits de l'homme, une institution de sens [1]. Tandis que sa connaissance, son explication et peut-être la stimulation de son évolution future n'est rien d'autre que la détermination des sens institués, du mécanisme par le truchement duquel a lieu l'institution, du processus par lequel sont continuellement révélés d'autres aspects du sens comme une confirmation du caractère inépuisable de l'acte artistique authentique. Il est vrai que le théâtre, du fait obligatoire de son existence dans le présent, ne peut être thésaurisé, les significations qu'il propose entrant en relation immédiate avec les significations de la culture, où ils sont aussi conservés. Ce qui ne veut pas dire que ces sens ne doivent pas être connus, que le mécanisme de ce processus ne nous intéresse pas. Celui qui se demanderait si l'analyse sémiotique du théâtre n'est, peut-être, qu'une question éphémère, une mode comme tant d'autres, devra tenir compte du fait que les questions mentionnées ne sont nullement passagères et qu'elles représentent, en dernière instance, l'objet réel de la sémiotique.

LANGAGE OBJET–MÉTALANGAGE

Les discussions sur le caractère spécifique du langage théâtral ont eu le mérite de mettre en évidence aussi bien les points de rencontre entre ce langage et d'autres formes de langage (élément de référence: le langage verbal doublement articulé) que ceux de nette séparation. Mais du langage théâtral (langage objet en rapport avec notre recherche) on discute dans les termes du langage linguistique, parfois adaptés spécialement (qui jouent de la sorte un rôle de métalangage). L'évaluation qui en fait le but de toute démarche théorique ne peut se concrétiser dans le langage objet, mais seulement dans le métalangage. Il se pose donc la question de principe de la relation entre les signes qui insistuent le sens esthétique (et non seulement esthétique) de l'œuvre théâtrale et les signes qui participent, au niveau du métalangage, au dégagement de ce sens (certes il s'agit d'une constellation du sens) et, de la sorte, du jugement de valeur intégrant aussi bien le critère esthétique (l'acte théâtral certifié en tant que valeur spécifique), que tous les autres critères concernant la réalisation socio-historique du théâtre.

Des recherches entreprises des perspectives les plus diverses (allant d'une conception très stricte sur le signe jusqu'à une vision quasi métaphorique de ce que le signe signifie) ont mis en évidence tant quelques niveaux sémiotiques (par exemple les cinq «systèmes sémiologiques» chez Tadeusz Kowzan: texte parlé,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

expression corporelle, apparence de l'acteur, aspect de la scène, sons inarticulés[2]), qu'un inventaire de signes (13, chez le même auteur: paroles, intonation, mimique, gestes, mouvement, maquillage, coiffure, costumes, accessoires, décor, lumière, musique, effets sonores). La critique de chaque pareil modèle est simple et basée sur le fait qu'il est pratiquement exclu de pouvoir inventorier une forme artistique aussi inépuisable que celle du théâtre. Mais ce n'est pas cette critique qui nous préoccupe à présent. La structure en profondeur du théâtre est tellement complexe qu'il n'y a presque rien à attendre par suite de la détermination de sa structure de surface. De toute façon, les termes de l'analyse chomskienne[3] demeurent attractifs, du moins dans la mesure où le théâtre se laisse facilement définir de l'angle de ce qu'on appelle le rapport compétence-pérformance. Au fond, rechercher la nature sémiotique du théâtre, quelle que soit la sémiotique dont il s'agit (c'est-à-dire: diadique, dans la tradition de Saussure ou de Chomsky; triadique dans le sens de Peirce, Morris et leur continuateurs contemporains, quadratique dans le sens de la syntagmatique de G. Klaus, qui est une sémiotique de la représentation, trop peu valorisée jusqu'à ce jour) ne signifie pas imposer comme axiome l'isomorphisme, en tant que langage doublement articulé (surtout le métalangage de l'histoire et de la théorie théâtrale) — langage objet (théâtral) et la recherche de ce dernier en tant que langage déterminé, avec une structure et un système de fonctionnement propres, ayant donc une détermination de système. Faire l'inventaire des signes est le reflexe du besoin de trouver une équivalence avec l'alphabet; déterminer les règles (syntactiques et sémantiques) est le reflet du besoin de trouver une équivalence avec la grammaire. Or, quoique nous ayons souligné[4] la possibilité d'étudier le théâtre avec les moyens des grammaires génératives (Chomsky *et al)*, nous voulons souligner, comme une limitation de principe, que ces moyens ne sauraient avoir que des résultats partiels. Le théâtre, aussi bien que nous pouvons nous rendre compte de son histoire et de son évolution moderne, est langage, mais pas seulement langage. Parler de la condition sémiotique du théâtre ne signifie pas, comme on le croit encore de nos jours, considérer sa seule fonction de communication. Le théâtre ne communique pas en fait, dans le strict sens du mot, il est un émetteur d'information mis en rapport avec un récepteur de ses messages, sa fonction essentielle, comme celle de l'art en général, d'ailleurs, étant de signification, c'est-à-dire de *production de sens*. L'information apparente: deux (ou plusieurs) personnes, qui jouent le rôle de personnages, parlent entre elles (ou ne parlent pas, se battent ou s'embrassent, etc.) est esthétiquement révélatrice non par sa nouveauté (mesure de l'information), mais sur un autre plan, celui dans lequel l'affectif et le rationnel se rencontrent justement dans la réalité du sens. Ce qu'ils disent, sur scène, ou ce qu'ils font, ou ce qu'ils écoutent, n'est une information que sous le rapport culturel (pour quelqu'un qui ne connaît pas le texte et seulement aussi longtemps qu'il ne le connaît pas) et parfois pas même sous ce rapport. Tandis que ce qu'il reçoit en échange n'est pas une réaction (un *feed back)* proprement dite, n'est pas une information concernant sa réception (et, éventuellement, l'exécution d'une commande), mais la *réalité du sens*. La réaction n'est pas nécessairement immédiate, par contre, elle peut avoir lieu avec retard, notamment dans l'espace culturel dans lequel est réalisé, dans le temps, l'acte théâtral, consumé concomitamment avec les instants au cours desquels il se produit. Œdip qui s'arrache les yeux sur la scène ne communique pas à propos de l'opération en soi mais institue, dans une forme extrême, le sens de la culpabilité, le sens moral esthétiquement incarné. Si l'institution de sens est conforme à l'intention esthétique (conforme, à son tour, à celle éthique), la confirmation n'est pas de l'ordre de la réaction physiologique mais au niveau de la signification. On peut pleurer (la réalisation du sens de la peur, de la douleur, de la compassion), on peut rester tout à fait paralysé (le sens de la peur, de l'impuissance, de la méditation), mais on peut aussi rire (le sens n'a pas été réalisé, un autre sens s'est imposé comme primordial, celui de l'ordre de la parodie, celui d'impuissance ridicule). Le théâtre moderne a maintes fois démontré, parfois même avec brutalité, que l'institution d'un sens est une question de contexte, le contexte même entrant, par ses signes, dans la réalité de l'acte théâtral.

Dans les formes théâtrales indépendantes du texte (pantomime, *happening)* le fait est d'autant plus évident. La crise de la logocratie théâtrale (la conception du caractère dominant du texte sur le spectacle) n'est rien d'autre que la crise du verbe même. Ce ne sont pas les théoriciens, quelle que soit leur orientation, qui ont annulé la primordialité du texte, mais le théâtre lui-même qui s'est libéré de cette tyrannie. Il a été prouvé que la parole ne perd pas mais par contre gagne en force de signification si on lui crée la possibilité de se réaliser dans le champ idéologique *spécifique* du théâtre et qui n'est pas en exclusivité linguistique. Mais pour ce faire, il a été nécessaire de reconsidérer, de l'intérieur de l'acte théâtral, les éléments

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qui participent aux processus de signification. Et ainsi, sans inventorier les signes, on est arrivé à la manière dont, dans un engrenage scénique donné, ils participent à la production du sens. La connaissance théorique (scientifique) du fait que les signes sont des moyens qui représentent des objets pour leurs interprétants est évidemment ultérieure à la pratique théâtrale ayant compris que le signe ne saurait se rapporter au seul objet (en le reflétant ou en le symbolisant), qu'il a une réalité en soi que l'interprétant, en tant que partie intégrante du signe, perçoit et exprime à son tour. Mais, avant d'insister sur la typologie des signes théâtraux, occupons-nous de deux des principales fonctions du spectacle moderne.

LA RHÉTORIQUE ET LA DIALECTIQUE THÉÂTRALE

La conception sémiotique et celle systémique sont complémentaires. En fait, le signe n'est pas un système [5]; le système, à son tour, quelle que soit sa nature (naturel ou culturel, économique ou artistique, etc.) peut être décrit dans les termes de la théorie des signes. Il est l'unité entre la structure et les fonctions remplies. Le système théâtral a une structure de type ouvert (dans le sens défini par Umberto Eco [6]) auquel on attache un nombre assez important de fonctions, parmi lesquelles, évidemment, celle de signification est — comme on l'a déjà montré dans le paragraphe précédent — déterminante. Il est des formes théâtrales — telles furent quelques représentations dans la tradition de la *commedia dell'arte*, qui étaient une sorte de «journaux» interprétés, colportant et interprétant les «dernières nouvelles», telles sont, en bonne partie, certains spectacles d'agitation (dans le système de la culture cubaine ou chinoise) ou des représentations de la troupe «El Teatro Campesino» (et des centaines de troupes Campesino, qui se sont formées, au cours de ces dernières années non seulement aux États-Unis d'Amérique) — la fonction de communication et celle de communication forment une antistrophe (rapport de coordination). Un caractère spécifique, dans le cadre du système théâtral, est celui des fonctions rhétorique et dialectique. Les règles de fonctionnement des signes théâtraux (sémioses) au niveau de la macrostructure théâtrale sont, dans le fond, des règles qui s'approchent de celles de la rhétorique ou de la dialectique (parfois jusqu'à la superposition. Comme exemple, entre autres, les grands dialogues rhétoriques du théâtre classique français ou bien les règles du théâtre didactique de Brecht. Nous en reparlerons)

Le théâtre contient ses spectateurs. Cette vérité peut fonctionner comme un critère de la validité du modèle d'étude proposé. Le rapport rhétorique-dialectique dans le théâtre moderne correspond à la conception sur le public qui définit ce théâtre. Nous ne ferons pas l'histoire de ces concepts mais nous remarquerons que tout théâtre est l'expression d'une rhétorique — indifféremment si par cela nous entendons que c'est un *moyen de persuasion* (ainsi que le considérait Gorgias ou Isocrate), *ars (scientia) bene dicendi* (d'après Quintilien) ou *ars ornandi*, c'est-à-dire moyen de communication efficient et beau — et que l'implication des règles de codage du *discours* scénique reflète l'action de l'idéologie sur le théâtre en général. De même, tout théâtre est l'expression d'une dialectique, en ce cas s'imposant le besoin de quelques précisions:

a) au début, la rhétorique se confondait avec la dialectique. Les textes des tragédies antiques (système sémiotique cohérent, avec des sens culturels bien déterminés) nous montrent qu'il s'agit d'une *tehné* du parler, l'expression théâtrale se réalisant au-delà des limites de l'expression verbale usuelle;

b) au début, la dialectique s'est définie en tant que théorie de la démonstration syllogistique, définition qui a changé sensiblement au cours du temps, sans que le terme de démonstration soit jamais mis en doute. Comme méthode de la philosophie, la dialectique retient l'interdépendance des phénomènes, sans devenir de la sorte une théorie de la causalité;

c) la démonstration dialectique s'étaye nécessairement sur l'argumentation, se réalisant par conséquent à travers la rhétorique.

Si la signification primaire du terme nous préoccupe ce n'est pas par pédanterie philosophique mais parce qu'il explique le rapprochement entre la dialectique et le théâtre. Le surpassement de la contradiction par le dialogue — qui est presque une définition du théâtre — n'est pas seulement une étape de l'évolution de la dialectique, mais son noyau même, la signification profonde du terme, confirmé dans la philosophie des contraires (avec une application particulière au rapport *sujet-objet* — le noyau fondamental de toute dialectique).

Le théâtre moderne, dans la multitude des aspects qu'il présente, invite en tout cas non seulement à définir son statut sémiotique, mais aussi — sinon, parfois, au premier chef! — à celui de son statut idéologique, reflété dans le statut sémiotique, respectivement dans le rapport rhétorique-dialectique qu'il manifeste. Citons, par exemple, la tendance de la redécouverte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la force incantatoire du mot, soit par la valorisation des formes mytho-magiques, conservées dans le folklore de certains peuples (incantation, berceuse, malédiction), soit par la reconsidération des formes de rituel (pré-religieux et religieux). Le texte dramatique, lui-même, est considéré comme un mythe possible, c'est-à-dire «discours dans le temps» et «en dehors du temps» (cf. Claude Lévi-Strauss [7]). Là, l'ordre de succession chronologique se résorbe «dans la structure matricielle atemporelle». Le processus même peut être représenté sur scène, ce qui a eu lieu (dans les mises en scène d'un Peter Brook, d'un G. Strehler, Andrei Şerban, Peter Stein, etc.). Une analyse plus attentive nous permet de remarquer que le théâtre d'Antonin Artaud est, paradoxalement, un théâtre de la rhétorique généralisée (allant du mot au système de communication complexe du théâtre), fait confirmé par ailleurs par les formes extrêmes, inattendues, auxquelles il a conduit — entre autres le *happening*, comme manifestation de rue, parfois, comme référendum artistique, comme signe unique intégrateur d'une expérience qui n'est pas uniquement esthétique. L'intérêt manifesté pour son programme par les forces sociales de type radical est, lui aussi, symptomatique pour la force rhétorique dont il dispose.

Les éléments qui participent à l'acte théâtral ne sont pas par eux-mêmes des signes du théâtre, mais deviennent tels par suite d'options motivées soit par la finalité esthétique, soit par toutes les autres formes de finalité au nom desquelles le théâtre existe et est produit: «En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité des signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement», écrivait Artaud [8]. Le théoricien et critique de théâtre contemporain, l'esthéticien préoccupé par l'évolution de l'art moderne et par la détermination du sens de cette évolution, ne saurait faire abstraction de cette structure spécifique pour l'acte théâtral, de même, il ne saurait ignorer le caractère diagonal des catégories auxquelles elle fait appel — la «diagonalité» [9] est plus évidente dans le cas du théâtre que dans le cas des autres arts, le théâtre se réalisant, en fin de compte, en tant qu'expérience humaine immédiate, parmi les hommes, au cours de leur évolution naturelle et culturelle, au compte de la vie elle-même. L'angle du théâtre moderne de la perspective du type spécifique de rhétorique (au sens déjà précisé du terme) de la science du spectacle, est une analyse qui concerne simultanément l'objet et son contexte, notamment une analyse du sens. Les étapes de l'évolution de l'art scénique moderne sont des étapes de la définition du sens théâtral même à un moment où sa nécessité semblait pour le moins discutable. L'analyse sémiotique concentrée sur le sens et la modalité par laquelle elle est instituée permet de définir dans le détail l'évolution de l'art scénique moderne, ainsi que le degré de nécessité qu'il vient d'acquérir. Sans pouvoir insister là-dessus, nous observons, par exemple, l'évolution de la dramaturgie sur la ligne de la rhétorique littéraire — le théâtre documentaire, le théâtre politique, le théâtre de l'absurde (avec ses formes masquées de rhétorique!) — et nous pouvons établir (ou du moins vérifier) les règles de codage utilisées. le degré acquis d'ambiguïté, la relation entre la finalité esthétique et celle éthique, politique ou d'autre nature. Dans une autre zone de la dramaturgie moderne est illustrée l'évolution sur la ligne de dialectique théâtrale. Brecht considérait que la technique de la distanciation (l'effet *V)* est la seule qui permette au théâtre de faire cas de cette méthode: «Pour elle tout existe seulement dans la mesure où elle se transforme, par conséquent dans la mesure où elle est en désaccord avec soi-même». Une note *(Addenda au Petit Organon* [10]*)*, relativement ignorée, du même précisait: «Le théâtre de l'époque scientifique est à même de faire de la dialectique une délectation».

L'argumentation est chez Brecht tellement serrée sous le rapport logique (y compris de la logique des phénomènes socio-politiques) que le strate affectif est difficilement mis au jour.

Quel que soit le type de théâtre et celui de signes auquel il recourt, le spectacle a toujours eu un caractère référentiel direct. Il s'est rapporté, volontairement ou pas, à la réalité extralinguistique, il s'est projeté sur le fond de la réalité qui en forme d'une façon continue le contexte déterminant. La fonction référentielle du langage (cf. Roman Jakobson [11]) est évidemment plus faible que celle du théâtre. L'attitude logocentriste, à laquelle nous faisions allusion, qui voit le théâtre comme une série de paroles illustrées par le geste, est, au fond, antithéâtrale, mais aussi antilittéraire, puisqu'elle n'observe pas que le sens du théâtre se réalise dans un contexte plus radical (donc plus affectif) que celui de la littérature (du mot, linguistique).

Nous n'avons pas opposé, dans notre analyse, la rhétorique à la dialectique, et non plus établi un ordre hiérarchique — par ailleurs, l'idée d'Aristote, de les considérer comme une antistrophe, a été confirmée en rendant inutile l'effort de la hiérarchisation — , cependant nous

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

avons souligné que l'apport spécifique dans la formation de l'image théâtrale est symptomatique pour un moment ou un autre de l'évolution théâtrale. Dans certains moments de l'évolution du théâtre moderne c'est l'élément rhétorique qui fut prédominant. Une histoire approfondie de ce théâtre est tenue de montrer quelles ont été, au fait, les règles de codage utilisées, quelle a été la relation entre la rhétorique du texte et celle des spectacles, de quelle manière la tendance vers l'expression de la connaissance de soi du théâtre comme symptôme de sa modernité a-t-elle marqué tant l'interprétation de la dramaturgie moderne que celle classique (car théâtre moderne n'est pas seulement celui qui interprète des textes modernes). Symptomatique même est le fait que la modernité du théâtre a été réalisée sur des textes classiques, s'appliquant donc à la récupération culturelle et esthétique de valeurs déjà établies. Les signes de la dramaturgie et ceux du spectacle n'ont pas été, dans ce processus, toujours harmonisés, mais ce qui en est toujours ressorti ce fut le théâtre qui se montre soi-même comme théâtre et non comme illusion du monde. L'évolution dans le temps a été concluante en ce qui concerne le changement de certains accents, une nouvelle définition des buts, de nouvelles dimensions de l'image scénique, présentée non pas comme un double du monde mais comme image de la conscience de ce monde, comme son instance. La connaissance du monde par l'intermédiaire du théâtre (et en général de l'art) ne saurait s'esquiver de cette condition, elle-même une définition de la dialectique énoncée par Lénine, à propos de la *Logique* de Hegel: «La condition de la connaissance de tous les processus du monde dans leur automouvement, dans leur développement spontané, dans leur vie vivante, est leur connaissance en qualité d'unité des contraires» *(Autour du problème de la dialectique*, Cahiers philosophiques). De la sorte apparaît aussi le besoin d'analyser la structure de l'acte théâtral, en sa qualité d'unité contradictoire. L'acte théâtral moderne se définit par la destruction, de l'intérieur, des formes stables, consacrées dans le temps (le tableau, la scène, l'acte, par exemple) et par l'accentuation des formes découlant de la nécessité intérieure (ruptures de séquences, oppositions, reprises, destruction de la syntaxe classique et adoption de formes mixtes de langages, etc.).

Certes, à la question de savoir s'il y a des unités de mesure pour la composante rhétorique et celle dialectique, nous ne pourrons pas répondre par l'affirmative, mais nous avons la conviction qu'on peut établir, d'une façon objective, des éléments appartenant à la réalité de l'acte théâtral qui puissent refléter le rapport rhétorique-dialectique de cet acte. Ceci nous mène cependant à la question du rapport entre la rhétorique (vue de la perspective des moyens de représentation) ou la dialectique (du type d'argumentation théâtrale) et l'idéologie (comme logique des idées dans un domaine donné, surtout politique), c'est-à-dire de la façon dont la tension entre moyen et but conduit à un type de signes ou à un autre. Nous avons montré [12] que l'idéologie comporte une condition sémiotique qui se caractérise par ce qu'elle n'est pas possible (ni interprétable) en dehors d'un système sémiotique cohérent. Il reste à ajouter que l'idéologie se légitime en qualité de pensée organisatrice, par les signes dont elle dispose, du réel (dans des termes strictement sémiotiques, appartenant au système de Peirce, elle est un système de Légisignes — de la pensée — qui gouverne un ensemble de Sinsignes du réel). Le théâtre ne reflète pas l'idéologie, parce qu'il est dans l'idéologie, il l'exprime de l'angle d'une option, comme suite d'un effort, esthétiquement déterminé, de décentrage (Piaget [13]), le seul qui de l'intérieur de l'idéologie lui permet de parler d'idéologie et des valeurs proposées par celle-ci. Cette objectivation ne se produit qu'au prix d'une certaine déformation qui peut prendre la forme d'un engagement idéologique ou la forme d'un désengagement par rapport à une certaine idéologie et au système de valeurs qu'il légitime.

Nous nous trouvons à présent dans le domaine de l'analyse de sens et de signification, abordable seulement après avoir dépassé la conception de l'histoire en tant qu'inventaire de menus événements, ainsi que de la théorie comme simple traduction du langage-objet en métalangage. En fin de compte, le théâtre ne peut être réduit à la liste des spectacles et des réalisateurs, aussi brillants qu'ils puissent être ou avoir été. Comprendre le théâtre, tant celui moderne que celui classique, signifie comprendre pourquoi on joue du théâtre, quel est le degré de nécessité du spectacle, en tant que forme esthétique déterminée. Outre le fait que le théâtre s'est toujours placé entre la rhétorique et la dialectique, si l'on veut rechercher sa position de fait, à chaque moment de son évolution il faut voir comment a été réalisé, de fait, le rapport entre moyen et but, c'est-à-dire avoir une image de son autodétermination. Le théâtre moderne mène cette autodétermination à l'expression directe, en transformant les contraintes objectives du théâtre en signes de sa réalisation. L'expression sensible, dans l'acte artistique, de ces contraintes — l'acteur en tant qu'homme entre humains, le spectacle en tant qu'illusion de l'existant, le public en tant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que partie du spectacle, etc., — est l'expression de la conscience de soi et, partant, la définition concentrée de la modernité.

LA TYPOLOGIE DU SIGNE THÉÂTRAL

L'acteur dans une scène de monologue. Donc, l'acteur qui interprète un texte dans un contexte théâtral. Décor, lumière. Accessoires. Illustration musicale. Texte. Costumes. Maquillage. Signes aléatoires (bruits reflets, mouvements, température, stimuli olphactifs, etc.). On peut tout de suite observer que ce noyau théâtral non plus ne se laisse facilement réduire à un signe (respectivement à un hypersigne ou un supersigne [14], ainsi que s'appelle encore le signe complexe). Sous le rapport strictement statique, c'est-à-dire en considérant l'acteur comme dans la photo [15], nous avons une image qui peut se caractériser, par rapport à l'objet représenté, au moyen de la représentation, à l'interprétant de ce dernier. C'est dire qu'un signe nécessairement déterminé (Légisigne, chez Peirce [16]), soit tendant vers une certaine ressemblance avec un type, réel ou imaginaire (donc un signe iconique), soit en le représentant au niveau indiciaire (en tant que signe indice), le tout pouvant être interprété par un adjectif qui le qualifie comme étant ouvert aux deux bouts (Rhème), à un bout (signe Dicisigne, du type d'une proposition), ou être réalisé en tant que conclusion logique, comme dans le type d'appréciation critique basée sur un raisonnement (donc un signe de type Argument, comme il s'appelle encore). Sous le rapport strictement esthétique, c'est-à-dire en limitant le spectacle à la réalité des moyens à travers lesquels il est réalisé, le signe spectaculaire est de type indiciaire (envoyant vers quelque chose par le truchement des moyens auxquels il recourt), notamment c'est un signe LegiIndice-Rhématique (nous répétons: dans la sémiotique de Peirce et dans la terminologie proposée par celui-ci, et qui n'est, évidemment, pas la seule à prendre en considération), ce que l'on note par 3.1 2.2 1.3 [17] et qui se lit non comme une série de chiffres, ni comme une formule qui résume le spectacle (idéal tout aussi stupide que faux sous le rapport de l'analyse sémiotique), mais comme unité de soussignes (par rapport à l'interprétant, à l'objet représenté par le signe, au moyen de la représentation ou avec — comme on l'appelle encore — le Représentamen). En général, les applications connues jusqu'à présent séparent de la relation tridiaque de signe un domaine (surtout celui de la relation entre le signe et l'objet qu'il représente) et considèrent qu'il est suffisant de nommer, par un soussigne (indice, icône ou symbole) le signe même [18]. Or, le soussigne n'est que l'un des termes qui participent à la réalisation du sens théâtral, c'est-à-dire de l'acte scénique même. Le fait qu'un tout ressemble (icône) à l'objet qu'il représente ou qu'il est seulement un indice pour lui (nécessaire ou contingent), ou bien qu'il le symbolise ne suffit pas pour éclaircir le sens institué ni le niveau de nécessité (esthétique, idéologique, axiologique). Nous avons tenu à faire cette précision afin de mettre effectivement en valeur les prémisses de l'analyse sémiotique qui ne se justifient que si l'on dépasse la phase de l'application technique et que l'on acquiert la clef du mécanisme d'institution du sens, ainsi que la possibilité de le déterminer.

L'interprétation du signe fait partie du signe même. Un signe non interprété, donc ôté de la dynamique de sa réalisation, n'est qu'une possibilité sémiotique, que seule l'interprétation peut transformer en réalité. Les signes de la dramaturgie constituent de pareilles virtualités [19], qui trouvent leur accomplissement dans la lecture ou la mise en scène. Dans le cas du théâtre a-littéraire (qui ne dépend pas d'un texte), le processus à travers lequel se constitue le signe théâtral est, au point de vue de la qualité, un autre. L'interdépendance texte-visuel est remplacée par une succession d'autres interdépendances (son-mouvement, forme-expression, couleur-rythme, etc.), le sens découlant de la constellation de connotations du signe théâtral intégré. Le monde vu par un sourd (le thème du spectacle, devenu célèbre, de Robert Wilson) et le sens mis en évidence pour cette perception, déployée sur plusieurs plans, se trouve en un autre rapport que celui entre une possible pièce (sur le même thème) et le spectacle auquel elle donnerait lieu. L'auteur a proposé une métamorphose extrême — le monde qui a cessé de se faire entendre, ou le sujet qui ne peut plus «entendre» le monde (hypostases complémentaires), dans lequel la parole disparaît non pas à cause d'un besoin artificiel d'échapper à la domination de la logoratie, mais du besoin organique de comprendre le monde indépendamment de la parole. Il est clair que les signes ne reproduisent pas, tout simplement, une information ayant existé antérieurement dans l'univers, mais qu'ils produisent eux-mêmes cette information, qu'ils la légitiment non seulement comme sens de certains signes mais comme sens possible de la réalité, de l'existence. En revenant à l'exemple proposé, on peut parler du sens principal (l'idée selon laquelle les mots déforment la perception), représenté dans l'option esthétique fondamentale (la sup-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pression de la parole), mais aussi des sens collatéraux, ceux de la non-communication, de la pression et de la force du concret (la généralité disparaît dans l'absence de la parole, ce qui est en même temps un allègement mais aussi une regression de la perspective de la destinée gnoséologique de l'homme), du sens d'incompréhensible et d'in-compréhension, mais aussi de celui de refus de l'incompris. L'objet représenté par le signe-représentation est la cécité, cependant pas celle physiologique, mais celle humaine. Le moyen de représentation (Représentamen) est un Légisigne (1.3), qui se trouve en rapport d'indication avec l'objet, donc un signe Indice (2.2) et qui prend la forme d'un énoncé interprétatif doublement ouvert (Rhème, 3.1). Mais dans la représentation peut être identifiée une variété de signes (à commencer par le signe symbole qui a marqué le début; un noir habillé de blanc, immobile, et le corbeau qui est posé sur son bras, allusion évidente au poème de A. E. Poe; ou bien le coureur du dernier plan de la scène; une sorte de repère temporel *sui generis)* qui entrent en une relation réciproque, se réitèrent, se substituent, entrent en des adjonctions ou supérisations, se nient réciproquement. Les processus de signe impliqués sont imprévisibles. Le tout constitue leur synthèse, mais nullement une synthèse automatique, puisque, aussi élaboré que soit le spectacle, il y a des composantes (l'état d'émotion, de participation, la réaction du public, l'ambiance, etc.) qui se refusent à toute programmation. Étienne Souriau [20] anticipait, dans un livre se référant à la condition esthétique du théâtre au point de vue de la morale et non d'un point de vue technique, comme s'imaginent ceux qui n'en lisent que le titre *(Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950), l'analyse de signe, se posant des questions à propos des «entités de la dramaturgie fonctionnelle», comme aussi sur l'architecture «des forces, des facteurs» essentiels de toutes les situations dramatiques. Chez Souriau, les fonctions dramatiques *(Le lion* ou la Force thématique, *Le soleil* ou le représentant de la Valeur, *L'astre recepteur* (La Terre), *Mars ou l'Opposant*, *La Balance* ou l'arbitre de la situation, *La lune* ou le Miroir de Force) ont un caractère de signe, tandis que les relations qui s'établissent entre elles sont de l'ordre des opérations sémiotiques (sémioses). Greimas a repris, comme on le sait, ce schéma, en l'ordonnant en fonction de ce qu'il appelle «trois couples dialectiques», à savoir: sujet-objet, *addressee-destination* et adjuvant-opposant. Toute la théorie des actants, théorie paradigmatique du théâtre, s'appuie en définitive sur une prémisse sémiotique simple (appartenant à la perspective diadique sur le signe), celle en conformité avec laquelle le spectacle est unité entre le message et le code. Il est clair que de la sorte disparaissent, englobés dans le signe spectacle, les éléments de la synthèse (les signes déterminés au niveau des sous-systèmes de l'acte théâtral), mais on obtient une image d'ensemble sur le fonctionnement du signe théâtral. Représenter signifie permettre le passage du code au message, le passage progressif qui ne consiste pas dans l'identification du type de signes mais du sens institué par les processus de signe.

Nous arrivons ainsi, en fait, à la question de principe de l'utilité de l'analyse sémiotique de l'acte théâtral. Il ne suffit pas d'accepter, par suite d'une stricte démonstration, que l'acte théâtral possède une condition sémiotique, pour accepter, comme une conséquence nécessaire, que l'analyse sémiotique pourrait nous permettre une connaissance plus approfondie du théâtre. Il est évident que l'adéquation des moyens de connaissance à l'objet peut représenter une prémisse favorable à la connaissance même. Mais l'argument le plus important se trouve de toute façon ailleurs, notamment dans la définition de la valeur théâtrale (comme fonction de son caractère super-iconique, donc en relation avec le système de valeurs historiquement déterminé). Celui qui voit le spectacle ne fait pas de la sémiotique dans le sens de la théorie sémiotique, cependant les processus par lesquels il voit, il entend, il sent, deviennent des processus d'évaluation, lesquels sont toujours des processus de nature sémiotique. Le spectacle ne décode pas tout simplement, tel un appareil, il met en relation les signes qui lui parviennent avec son système de représentations, avec son système de référence, lui-même un système sémiotique. Au point de rencontre entre ces deux réalités sémiotiques distinctes, si complexement déterminées, chacune à part, est mise en évidence la fonction de signification du théâtre, se dégage par conséquent le sens. L'acte de l'évaluation fait partie du signe théâtral, étant un prolongement de celui-ci. L'analyse sémiotique n'est pas seulement une démarche au nom du rationalisme, mais aussi au nom de la récupération sensiblement consciente de l'univers théâtral. Au cas où l'analyse de signe viendrait à supplanter le logocentrisme avec un autre centrisme, les suites ne seront pas moins nuisibles que celles de tout système unilatéral. En principe, du moins, la sémiotique re-démocratise la république du théâtre et affirme une égale participation de toutes ses composantes. Elle confirme l'unité entre le spectacle et son public — qui est un trait distinctif du théâtre moderne — , public à défaut duquel le théâtre ne saurait se constituer.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Notes

[1] MIHAI NADIN, *Du sens comme objet de l'esthétique*, in *Revue Roumaine des Sciences Sociales, Série de Philosophie et Logique*, Tome 22, 1978, n° 1.

[2] TADEUSZ KOWZAN, *The Sign in the Theatre*, in *Diogènes*, 61, 1968, p. 52–80.

[3] NOAM CHOMSKY, *Three Models for the Description of Language*, in *I.R.E. Transactions*, 1956.

[4] MIHAI NADIN, *Text and Character*, in *Poetics*, 1977, 6, p. 255–286.

[5] MIHAI NADIN, *Sign and Fuzzy Automata*, in *Semiosis*, 5:1, 1977.

[6] UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, 1962.

[7] CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *L'analyse morphologique des contes populaires*, in *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, vol. III, 1960, p. 129.

[8] ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, 1964, p. 112.

[9] MIHAI NADIN, *Die ästetischen Kategorien. Das Modell der diagonalen Kategorien*, in *Revue Roumaine des Sciences Sociales, Séries de Philosophie et Logique*, Tome 21, 1977, n° 2.

[10] BERTOLT BRECHT, *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main, 1975.

[11] ROMAN JAKOBSON, *Linguistique et poétique*, in *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 214.

[12] MIHAI NADIN, *Sur la condition sémiotique de l'idéologie*, Vème Colloque Européen de Sémiotique, Perpigan, Avril, 1978.

[13] PIAGET, JEAN, *Epistémologie des sciences de l'homme*, Paris, Gallimard, 1972.

[14] MORRIS, CHARLES, WILLIAM, *Foundation of the Theory of Signs, International Encyclopedia of Unified Science*, Chicago, 1938.

[15] BARTHES, ROLAND, *Rhétorique de l'image, Communications*, n° 4, 1964, p. 44–45.

[16] PEIRCE, CH. SANDERS, *Collected Papers*, Cambridge/Mass.; Harvard University Press, 1931–1935, 1958.

[17] BENSE MAX, *Zeichen und Design*, Baden-Baden, Agis, 1971.

[18] PAVIS, PATRICE, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Les Presses de l'Université du Quebec, 1976.

[19] NADIN, MIHAI, *Cămașa lui Nessus*, București, Ed. Cartea Românească, 1972.

[20] SOURIAU, ETIENNE, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

[21] GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNE ANALYSE DU SIGNE THÉÂTRAL

Mihaela Tonitza-Iordache

Le spectacle théâtral est un langage, un système sémiotique construit selon certaines règles, basé sur des signes naturels qui, par une sélection et une organisation intentionnelle, deviennent des signes culturels – dans le cas du spectacle, des signes théâtraux.

Les signes naturels, parmi lesquels aussi le corps humain, ont des valeurs sémiotiques, mais deviennent des signes théâtraux dès qu'ils sont transférés dans le système sémiotique théâtral, dont la nature est spatiale. Il se passe alors un phénomène de transfert gestuel des signes naturels, lesquels deviennent de la sorte des éléments de la signification, construisant, par rapport au système naturel, un second système, un métasystème, appelé par Greimas «déformant».

Entre l'objet générique et le même objet devenu spécifique (déterminant une connaissance et une émotion nouvelle) il y a la relation dénotation-connotation, passif-actif.

Entre les deux systèmes sémiotiques — naturel existant et théâtral construit — apparaît une relation basée sur une série d'opérations de transcodage, importante s'avérant la nouvelle dimension syntaxique et pragmatique des signes.

Si tous les éléments de la représentation peuvent être — séparément — traités en tant que signes dans le cadre du système sémiotique théâtral, important est le signe-spectacle ou le signe théâtral, par l'analyse duquel peuvent être découvertes les lois de fonctionnement du système entier.

De tous les éléments (signes) du spectacle, le geste a une valeur prédicative, tandis que l'objet a une valeur nominale. L'acteur les contient toutes les deux, il est l'objet de la perception et — en même temps — sujet générateur d'action. L'acteur est marqué tant par la nature linéaire du discours verbal, caractérisé par la temporalité, aussi bien que par la spatialité, par la nature géométrique des autres éléments théâtraux. Le geste théâtral peut avoir une formation d'accompagnement, complémentaire, ou une de substitution, purement communicative. Que la fonction soit d'accompagnement ou de substitution, le geste n'a pas d'autonomie, existant seulement par le transfert sémiotique.

Les impressions spatiales-géométriques, visuelles, reçues par le spectateur, sont plus puissantes, plus frappantes que celles temporelles-auditives. En outre, les premières sont perçues simultanément, étant synchroniques, alors que les dernières sont perçues successivement, étant diachroniques, ce qui suppose — pour leur compréhension — l'épuisement linéaire de toutes les données, l'étendue.

Dans le spectacle s'établit un équilibre des termes qui se conditionnent réciproquement, qui sont, par conséquent, en un rapport d'interdétermination. Nous assistons ainsi à une interférence des relations géométriques avec celles linéaires — relations «en présence» — et de ces deux avec les relations associatives (mnémoniques) du spectateur, — relations «en absence». Ces dernières sont basées sur l'analogie qui suppose l'existence d'un modèle antérieur, image déjà assimilée, avec laquelle la nouvelle image présente des similitudes.

L'analogie dans tous les compartiments du spectacle peut être de nature logique ou de nature formelle, mais, plus exactement, elle est d'abord seulement formelle et par la suite seulement logique. Elle est faite en partant d'une forme présente vers une forme-modèle, pour qu'ensuite le spectateur découvre — au-delà de l'enveloppe relationnelle formelle — des correspondances d'idées.

L'analogie suppose des opérations de réflexion — comparaisons, analyses, synthèses, généralisations, abstractions, jugements et raisonnements — , un dépassement du modèle originaire en faveur de celui proposé, l'analogie se constituant en dernière instance comme un facteur de progrès dans la connaissance dans le cadre du système sémiotique théâtral, conduisant à un nouveau type d'organisation du matériel extérieur donné.

En tant que signe, le spectacle a un contenu (C) et une expression (E). En conformité avec le modèle linguistique de Hjemslev [1], le contenu et l'expression sont en relation de solidarité, d'interdépendance. L'expression rend possible l'existence du contenu. Le contenu a une virtualité sémiotique, qu'il ne manifeste cependant que par l'expression.

Le contenu et l'expression du signe ont, chacun, une forme (f) et une substance (s). La

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

substance du contenu est l'idée du spectacle; la forme du contenu est la structuration de l'idée en une image. Entre la substance du contenu et la forme du contenu s'établit une relation de subordination (ou de complémentarité) dans laquelle la forme a le rôle déterminant: grâce à la forme du contenu l'idée devient substance, donc elle reçoit une signification esthétique.

La substance de l'expression est formée d'une somme d'éléments matériels (parole, objet scénique, acteur, couleur, lumière) avec une signification minime, isolés à dessein de l'univers naturel. L'intentionnalité qui fait la sélection des éléments est déterminée par la forme du contenu, par une image mentale.

Dans le cadre de la substance de l'expression, les éléments matériels ont une valeur passive, ils sont neutres. Ils s'encadrent dans un langage transparent dans lequel la présence réelle de l'objet est remplacée, se superpose, avec un concept réel.

La forme de l'expression les active, elle constitue l'organisation de ces éléments en un moule qui impose une nouvelle présence.

En luttant contre le sens abstrait, le langage opaque — langage figuré — utilise les relations entre les éléments — les figures rhétoriques — comme une arme contre le sens pur, avec une valeur abstraite, qu'ont ces éléments pris soit séparément, soit dans leur commun entendement. C'est en ce sens que Tzvetan Todorov interprète le rapport entre le langage commun et le langage figuré [2].

Chacun des éléments du spectacle occupe dans son propre axe paradigmatique une place à part. Sur l'axe syntagmatique, néanmoins, les éléments reçoivent une nouvelle signification, par une mise en relation originale, par laquelle le premier modèle est dépassé par le nouveau modèle grâce à une association qui provoque des surprises. En ce sens, la communication théâtrale s'apparente à celle poétique. Les unités simples sont intégrées dans des unités plus grandes, dans des énoncés, dans des discours théâtraux.

On découvre dans la forme de l'expression la dimension sémiotique du théâtre; la forme de l'expression est une structure sémiotique théâtrale, un univers sémiotique.

Par conséquent, les éléments matériels de l'univers naturel, moulés dans la forme de l'expression deviennent sa substance. Nous avons à faire avec le transfert d'une sémiotique en une autre sémiotique.

Pour entrer dans un langage, le contenu du signe théâtral est reçu par la forme de l'expression, ce qui détermine le caractère figuratif, formel, du spectacle.

La forme est celle qui donne l'empreinte spécifique de chaque spectacle.

Entre le contenu et l'expression il y a une relation d'interdépendance: les deux plans se superposent réciproquement.

La critique théâtrale traditionnelle analyse le spectacle en confondant les structures formelles avec les structures substantielles qui sont — de fait — incluses dans les premières, sans pouvoir être confondues.

Mais dans l'analyse du signe théâtral il faut éviter aussi les exagérations des glossomathématiciens, lesquels, sous l'influence du positivisme logique, considèrent la structure comme un ensemble de relations [3]. En même temps, en éliminant de leurs recherches les aspects gnoséologiques et en poursuivant, par conséquent, la valeur purement formelle du signe, ceux-ci ne tiennent pas compte que la communication plénière des significations, la connaissance, se réalise au niveau de la substance.

En échange, le recours aux acquis contemporains de l'école fonctionnelle[4] permet une mise en évidence plus correcte de la manière de fonctionner de tous les éléments d'un spectacle par la découverte des rapports de dépendance réciproque qui établissent un lien entre les nécessités esthétiques spécifiquement théâtrales et les procédés utilisés pour leur réalisation.

Propres au spectacle sont quelques nécessités qui marquent par leur degré de généralisation toute forme théâtrale:

— la nécessité d'organiser les éléments de communication en un système, ce qui présuppose la nécessité de l'existence d'un modèle, de la relation analogique entre le premier modèle et le modèle original;

— la nécessité de clarté qui s'encadre dans un acte de régularisation de la forme théâtrale. Une excessive satisfaction de cette nécessité peut entraîner le spectacle vers deux types de dangers: le didacticisme — grâce à une régularisation substantielle prépondérante, et le maniérisme — grâce à une régularisation purement formelle;

— la nécessité d'expressivité engendrée par la condition formelle-spatiale limitée du spectacle théâtral, à travers laquelle se développe un système poétique spécifique, mettant en valeur — d'une façon spéciale — la métaphore, la métonymie, le symbole, l'hyperbole et l'ellipse. Cette nécessité de stylisation s'oppose — parfois — à celle de clarté, lorsque la régularisation est remplacée par la surprenante association des éléments composants du spectacle. La relation inattendue dans laquelle sont mis les éléments connus au spectateur, choisis de l'univers naturel, fait que, séparés, en soi, ceux-ci lui apparaissent — d'un côté — dans une lumière

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nouvelle, inconnue jusqu'à ce moment, «aliénés», et — d'autre part — que les liens d'entre eux créent de nouvelles significations, augmentant le degré de connaissance. Donc, les procédés de réalisation des nécessités théâtrales sont les procédés d'un langage poétique spécial — le langage théâtral. Ils se basent, de même que dans la poétique littéraire, sur la modification du sens fondamental courant et s'appellent «tropes».

Suivant une proposition de Jean Cohen, chaque figure poétique peut être traitée comme une transgression d'une règle particulière du langage, comme une infraction[5].

Par rapport au sens fondamental, la figure poétique se comporte comme un sens périphérique, qui vient, par la suite, compléter et élargir l'aire de significations du sens primaire. C'est ainsi que s'établit un type spécial de relations à l'intérieur du même signe, d'un côté la relation avec le référent, d'un autre côté la relation signe-signe.

Une poétique du théâtre, dans laquelle les éléments de langage diffèrent comme nature de ceux de la littérature, demeure une tâche de la théâtrologie contemporaine pour l'avenir. On peut parler de la nature différente du langage théâtral par rapport à celui littéraire, même dans la mesure où le premier — faisant appel à la présence des objets et de l'être humain — inclut dans sa sphère de communication un texte poétique: le mot figuré et l'action figurée désignée par la parole poétique.

Dans le spectacle, le texte poétique, entrant en relation d'interdépendance avec les autres éléments matériels, n'existant donc pas en soi, en tant que littérature dramatique, fonctionne selon des lois modifiées par rapport à celles de la littérature. Les relations linéaires spécifiques au discours littéraire et les relations spatiales qui s'établissent dans toutes les directions, relations où entrent aussi les mots avec les autres éléments matériels non verbaux du spectacle, font que celui-ci soit en totalité caractérisé comme une structure géométrique spatiale. Ce n'est que de cette perspective intégratrice, dans laquelle le spectacle est traité comme un tout, que l'on peut parler d'œuvre théâtrale, de signe théâtral.

Notes

[1] L. HJEMSLEV, *Prolegomena to a Theory of Language*, in *Memoir of the International Journal of American Linguistics* (Baltimore), suppl. au XIXe vol., 1953, 1.

[2] T. TODOROV, *Littérature et signification*, Paris, 1967.

[3] Voir RUDOLF CARNAP, pour lequel la structure est «a purely formal and a purely relational fact» (*Introduction to Semantics*, Cambridge, 1942).

[4] HENRI FREI, *La Grammaire des fautes*, Paris.

[5] JEAN COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA «RECONSTITUTION» DE L'IMAGE SCÉNIQUE ET LE DOCUMENT ICONOGRAPHIQUE

Ion Cazaban

De la diversité des sources documentaires utilisées par le chercheur de l'histoire du théâtre dans le but d'une «reconstitution» des spectacles appartenant à un passé plus éloigné ou plus proche, le document iconographique présente — du moins jusqu'à présent — une importance primordiale. Néanmoins, les problèmes de son investigation appliquée — en donnant la possibilité d'obtenir un maximum d'information sur l'objectif étudié — ont été, croyons-nous, insuffisamment et superficiellement examinés. On peut mentionner, évidemment, chez nous comme ailleurs, des contributions méthodologiques remarquables, préoccupées par la *qualité scientifique* vraiment *contemporaine* de la recherche de spécialité. Elles ont eu en vue d'établir un cadre rigoureux de principes actifs et d'une position professionnelle avancée, de préciser un instrumentaire de travail qui tient compte des conditions particulières pour chaque direction de l'investigation des facteurs déterminants, des difficultés de chaque phase de recherche historique. Ces contributions méthodologiques — de stratégie — sont vitalisées et enrichies tant par les questions de leurs propres expériences et par les conclusions de leur propre compétence, que par celles qui activent à présent d'autres disciplines scientifiques. Cependant, on ne saurait signaler — dans la mesure de la nécessité de plus en plus aiguë, au niveau actuel d'abord et de débat des problèmes de la recherche — des études de la même utilité, consacrées aux aspects de procédure — tactiques, dirions-nous — du travail quotidien avec le matériel documentaire de multiples sources.

Jusqu'à présent l'image (picturale, graphique et surtout photographique) a été d'habitude insérée en tant qu'auxiliaire illustrant le texte, basé, dans ses arguments, sur une quantité massive, prépondérante, d'information écrite, vers laquelle se sont canalisées les préoccupations et les efforts de la documentation. Parfois, l'image nous est offerte comme une confirmation de points de vue ou d'appréciations critiques lesquels soit en limitent le contenu informatif à quelques éléments d'intérêt momentané, soit se réfèrent à ce contenu comme à un repère à peine saisissable, perdu à l'horizon des considérations trop généralisatrices. Pour une autre catégorie d'ouvrages scientifiques (roumains et étrangers), l'image sert d'adjuvant démonstratif, réalisé en même temps que la recherche, engendré d'elle et pour elle.

Le document iconographique et le transitoire de la création scénique. En divisant le spectacle dans des séquences (unités expressives et significatives d'une certaine ampleur), le chercheur tente ensuite de le transposer sur la page disposée en colonnes, en une combinaison de procédés et éléments aptes à le présenter: le texte dramatique, les indications de jeu pour chaque interprète et pour l'ensemble entier, des esquisses graphiques d'attitude et de mouvement, des photographies. Par le mélange de procédés distincts d'exposition on obtient une communication compliquée de ce qu'à été dans sa complexité le spectacle: la collaboration profondément (pré)méditée de tous les moyens d'expression scénique, sa dynamique sonore et visuelle, ses ramifications de suggestions et d'images, les relations des plans de signification se révélant par la présence cultivée et spécialisée du chercheur qui a entrepris une étude de pareille envergure [1]. L'historien de théâtre de demain ne saurait pourtant utiliser séparément la description verbale et le document iconographique sans tenir compte du fait que les esquisses, les photos, ont été élaborées concomitamment avec la recherche, s'intégrant à celle-ci et à sa conception, n'étant pas tout simplement «montées» le long d'un texte. Dans de pareilles situations l'historien de théâtre découvre des documents iconographiques appréciés et choisis (parmi tant d'autres possibles angles de vue, parmi tant d'autres modalités de les «composer» et de les proposer au lecteur intéressé) avec le rôle *d'arguments* dans une démonstration (ayant parfois une apparence de description objective «sur le vif»). Omettre la relation texte-image est un risque et à la fois une diminution indésirable de l'information réalisée en complétant et en interférant les possibilités de documentation.

Mais le document iconographique peut apparaître non seulement imposé par le développe-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment de la recherche «sur le vif» de l'acte scénique — dans notre cas, la préoccupation appliquée ayant été la représentation scénique de la dramaturgie de I. L. Caragiale [2]. Il peut être non seulement une preuve visuelle de ce qu'on a constaté *alors* mais aussi *après:* une occasion *en plus* de constatations et de méditation, parfaitement justifiée quand elle est rigoureusement rapportée au moment artistique spécifique. Certains chercheurs, attirés par la technique moderne d'enregistrement de l'art du spectacle (pellicule, bande magnétique, etc.) considèrent par conséquent que le document photographique s'avère «trop important pour n'illustrer qu'un texte écrit indépendamment de lui /. . . / il faut que la photo serve de base au discours sur l'acteur qui s'écrirait, pour ainsi dire, autour d'elle» [3]. Dans notre littérature de spécialité le commentaire utilise le plus souvent des images non pas comme une preuve — car il ne se maintient pas seulement dans son cadre de significations — , mais plutôt comme un stimulant pour la remémoration et l'appréciation intégrale d'un événement spectaculaire important, d'une création prestigieuse des acteurs. Par exemple la photo d'un acteur avec son maquillage et son costume, surpris dans un moment de son évolution scénique est complétée par le texte suivant: «L'interprétation donnée à Ion par Emil Botta *(Năpasta* — Fausse accusation) a mis en valeur non pas le cas en soi mais toute une chaîne de faits dont l'ultime anneau est la folie de l'ancien forçat» [4], le commentaire dépassant évidemment le contenu de l'image statique, invoquant et évaluant en soi une succession dynamique d'images scéniques (qui peuvent nous faire défaut ou que nous pouvons avoir dans les documents iconographiques, mais que nous contemplons avec *nos yeux*, de *notre temps!)*. De toute façon pour l'historien de théâtre, en ce cas, l'information écrite peut paraître plus intéressante, étant plus riche, concentrant de multiples données à propos de l'interprétation (conception, gradation, accent, solution distincte), vis-à-vis desquelles le document photographique est mis en minorité. L'historien de théâtre doit refaire, tout d'abord, la distance entre le texte de l'information, de *synthèse critique*, et l'instantané photographique unique (ou existant dans une suite) avec une ouverture vers le *détail scénique concret*, momentané ou durable sur le parcours du spectacle, mais difficile à transférer *en ce moment* en une autre sphère d'exégèse. La phase de «reconstitution» de l'acte théâtral inclut aussi l'obligation — en tenant compte des différentes sources d'information, différentes comme nature, mais aussi comme sphère de l'exégèse — de trouver la ligne qui les relie (aussi pleine de sinuosités soit-elle), de les rendre compatibles dans l'ensemble de l'événement artistique «reconstitué».

Le rapport entre image et commentaire est quelquefois défini et précisé par un lien formel, parfois déclaré, et alors on ne saurait omettre d'apprécier la solidité de ce lien et de ses conséquences dans ce qui nous est communiqué. Le fait que la mise en scène de *D-ale carnavalului* (Scènes de carnaval) au Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», en 1966, s'est remarquée par «le subtil art de brosser des portraits auquel elle a stimulé les acteurs», détermine une revue à publier un groupage de photos des interprètes dans leur hypostase scénique, mais cependant découpés du cadre de l'image, séparés de la sorte des autres partenaires, du reste du spectacle, chaque photo ayant sous elle un commentaire [5]. La formule photographique du «portrait» est néanmoins différente de celle du portrait scénique (processus dynamique, révélateur), l'envoi d'un genre de portrait à un autre ne peut que faire ressortir la distance entre eux et leur rapprochement formel, qui se répercutent, d'ailleurs, jusqu'à un point, aussi sur le commentaire, conventionnel, de chronique énumérative quoique jalonnée de données concrètes, empruntées à l'image. En faisant abstraction de l'idée de la technorédaction — , qui a été sans doute attrayante et vite adoptée — l'historien de théâtre en retire même moins que ce qu'auraient pu lui offrir ces modalités journalistiques. En même temps il lui reste quelque chose de moins exact, de moins conforme avec ce qui à déterminé le point de vue soutenu par écrit: l'image scénique. Des photos de couples, de groupes auraient été plus représentatives pour le spectacle — cette fois-ci nous le savons, nous appelons à la mémoire — , les personnages étant portraiturés en principal à travers leurs relations manifestes dans une ambiance bien caractérisée comme un milieu vital.

Nous avons des motifs toujours plus nombreux de considérer inadéquat le mot *périssable*, par lequel tant de fois l'historien de l'art du spectacle est enclin à définir les créations artistiques dont il s'occupe. Il nous semble plus juste de parler du *transitoire* de l'art du spectacle, quoique pas avec la signification qu'il est passager dans le néant, mais qu'il est en une permanente et naturelle mutation d'un état à l'autre, grâce à laquelle les documents sont possibles et éloquents. La technique moderne les permet, les diversifie, les multiplie, à côté de la transposition des spectacles «sur le papier», qui à son tour, prend des aspects de plus en plus complexes, plus ambitieux dans la captation et

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la méditation du phénomène scénique spécifique.

Une fois établies, avec compétence, les sources de documentation de toutes sortes, une étape supérieure et nécessaire pour l'historien de théâtre est de constater «la mutation» qu'elles relèvent: la cause, la modalité, le sens de cette «mutation» ainsi que la condition, la qualité, le caractère spécifique du nouvel «état» — de documents — par rapport à l'autre, scénique, dont ils parlent.

L'iconographie et les particularités de l'image scénique. N'appelant que rarement, trop rarement, aux documents iconographiques cinétiques (réalisés au moyen de la pellicule cinématographique, de la bande de magnétoscope), l'historien de l'art théâtral se sert surtout de la catégorie de l'iconographie statique, et de celle-ci, de la photographie, le document le plus sûr et *re-présentatif* pour l'aspect concret et visuel du spectacle. À un premier abord nous devons distinguer et tenir compte du fait qu'une photographie de spectacle est:

1) une image photographique

2) des signifiants scéniques visibles (de la totalité ou d'une partie de ceux qui configurent un moment du spectacle)

3) enregistrés sur pellicule *en un certain état* (conditionné aussi bien par le caractère spécifique et les conventions théâtrales que par le caractère spécifique et les conventions photographiques).

Il est normal que chacun de ces points corrélés puisse prétendre à une préoccupation adéquate de la part du chercheur. Le problème fondamental de procédure serait: comment pourrions-nous utiliser en une nouvelle démonstration, avec une autre ouverture, et comment inscrire dans notre commentaire, d'une autre perspective, ces signifiants scéniques découverts et appréciés, non pas dans leur propre état, originaire, mais dans un état spécial? Nous tiendrons compte que le spectacle est un processus révélateur, un acte spécifique de communication à travers un engrenage — mobile, dynamique — de signes (signes à signifiant multiple, variable), par rapport auxquels l'image photographique apparaît avec ses vertus mais aussi avec ses servitudes, avec ses possibilités mais aussi avec ses limites, qui ont besoin d'être connues. L'effort et le doigté de l'investigation se tourneront non seulement vers ce qui retient et isole la photographie mais aussi vers ce que nous savons qu'elle transforme et qu'elle perd de la réalité spécifique des images scéniques.

La photographie et le spectacle. Si l'on accepte la définition métaphorique du spectacle théâtral comme «étant en quelque sorte le film d'un déroulement de relations et de liens, ordonnés par la loi de la solution de la mise en scène, de la scénographie et du jeu des acteurs»[6], on est tenté de comparer, en conséquence, l'image photographique d'un moment du spectacle avec un photogramme. Pas avec l'unité visuelle minime du film, lequel pourrait être reconstitué des restes de quelques «plans» (comme cela est arrivé avec *Le Pré de Béjine* de Eisenstein), mais — et la différence est importante — avec le photogramme de l'un des nombreux films possibles *sur* l'ample succession d'images de la représentation scénique. Il suffit de penser que sur un spectacle on pourrait réaliser plusieurs films-spectacles dont quelques-uns seraient pour le divertissement tandis que d'autres auraient un caractère de recherche scientifique.

Pour le moment, nous sommes préoccupés du fait que la photographie de spectacle peut être comparée à un photogramme où «relations et liens» propres à la solution de la mise en scène-scénographie-jeu des acteurs, les éléments de la synthèse spécifique du spectacle, sont déchiffrés dans des configurations d'ensemble ou dans des fragments et des détails, par ailleurs subordonnés à une vision cohérente, unificatrice. Relations, liens, éléments scéniques peuvent être néanmoins dépistés: manifestes ou impliqués, saisis en un moment quand ils furent cause ou effet dans le déroulement essentiellement dramatique du spectacle — au moment où ils sont fixés, mais aussi avec leur interruption instantanée qui a eu lieu sur la pellicule. La difficulté de la recherche sur la base d'une iconographie théâtrale de cette nature augmentera en rapport avec le nombre réduit, avec la discontinuité, avec l'angle d'ouverture et la composition des photos (la nécessité d'une corroboration avec d'autres matériels documentaires s'impose). Il est surtout malaisé d'observer et apprécier dans une photographie les indices et les repères de relations *scéniques*, les éléments d'une vision spécifiquement définie par un caractère synthétique et interprétatif, par un déroulement spatio-temporel concret. Il arrive, néanmoins qu'une seule photo — comme celle dont nous disposons du spectacle *O scrisoare pierdută* (Une lettre perdue, Sibiu, 1960) — apparaisse édificatrice pour la modalité scénographique, les costumes, l'allure des personnages ainsi que les relations entre eux, avec leur tonalité émotionnelle, le mouvement dans l'espace (que nous anticipons ou que nous prévoyons aussi dans le temps), son rythme différent, caractéristique pour chaque personnage, la composition du moment scénique au point de vue de la mise en scène. Certaines

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

données se réfèrent au spectacle sur une grande partie de son parcours, d'autres seulement à la solution de cet instant. Il importe de ne pas les mélanger et les confondre, comme cela arrive parfois. L'existence des traits scéniques spécifiques — impliquée dans des éléments d'une autre substance et qualité d'image photographique — précise l'aptitude fondamentale et indispensable du document iconographique de communiquer *sur un acte scénique* et pas sur autre chose.

Le rapport photo-image scénique serait comparable avec celui entre le photogramme et l'image cinématographique: l'unique photogramme — examiné séparément, détaché de la suite qui assurait la dynamique du film, significative — est capable de troubler, de renverser même, le sens de l'image cinématographique [7]. À cette différence près que dans le cas photo-image scénique ce n'est pas le sens du spectacle qui est troublé et renversé, mais l'information le concernant qui est restreinte et déformée.

L'espace et le temps du déroulement scénique. Un moment scénique a été enregistré dans une succession de photos, suivant et fixant les segments du mouvement corporel des interprètes, les modifications d'un instant de leur mimique, les mutations qui ont eu lieu dans l'espace scénographique du spectacle. C'est ce que nous remarquons dans les documents photographiques exécutés par I. Hananel (*D-ale carnavalului*, au Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966), dans lesquels on sent le déroulement temporel et, qui plus est, l'accentuation du facteur «temps» dans la vision du spectacle. Le fait de pouvoir suivre d'une manière coursive, détaillée, l'expression de mimique et de posture, la dynamique expressive des acteurs, comme le fit I. Petcu pour *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse, au Théâtre de Comédie, 1973) est révélateur pour la solution stylistique de la mise en scène, où la temporalité de la représentation scénique s'avère inhérente, sans être expressément mise en valeur. Les photos sont des instantanés analytiques du jeu des acteurs, sur lequel le spectacle était construit de moments de monologue, de couple ou de groupe. Toutefois, en retenant cet instant du spectacle, la photo *retient* la dynamique même, révélatrice, continue, de l'interprétation, que nous regardons à présent transformée en images statiques d'expressions de postures et de gestes. De toute façon, c'est de ces photos que le chercheur *commence* son investigation.

Le mouvement scénique, sa direction — soulignée aussi par la direction du regard des personnages — se perpétuent dans la composition de l'image, décident des centres d'attention dans le document photographique. La composition photographique est axée avec un maximum d'éloquence par Mariana Mendrea (*Năpasta*, au Théâtre «Giuleşti», 1974) sur la position, les attitudes, les rapports des interprètes, significatifs dans l'espace, un espace délimité d'ombres, de ténèbres, dans lesquelles la lumière palpite ou que par contre, elle déchire brutalement. Les mouvements impulsifs, les contorsions, les convulsions tourmentées, projetés sur un même fond, désignent un espace fermé, obsédé, terrorisé par le temps.

Les conventions scéniques de l'interprétation. Les signifiants visibles du spectacle sont enregistrés sur pellicule en un certain état, conditionné aussi bien par les conventions scéniques que par les conventions photographiques de l'époque de laquelle date ce document iconographique.

Les images photographiques de la fin du XIXe et de la première moitié du XXe siècle, demeurées en tant que documents sur l'état du spectacle roumain sont:

— des images de protagonistes, relevant l'importance de la personnalité de l'acteur et de sa virtuosité, la manière de composer distinctement chaque rôle, le souci pour l'aspect élaboré avec minutie, pour le costume qui l'aide à se transformer en personnage. Pour les pièces de Caragiale, qui font l'objet de notre recherche, on remarque la fidélité documentaire de la présentation extérieure (des photos de Ştefan Iulian et Ion Brezeanu dans le rôle de Ipingescu, de Maria Ciucurescu dans celui de Veta, de Eugenia Ciucurescu dans le rôle de Ziţa), longuement recherchée, ainsi qu'il en résulte des diverses déclarations occasionnelles des acteurs. C'est surtout le maquillage qui est justifié, les détails de costume avec des rappels à la mode de l'époque, en fonction de la condition sociale et le caractère du personnage. Il faut chercher «ce physique de l'emploi» évoqué par Aristizza Romanescu, pour laquelle il avait constitué un problème à résoudre pour l'interprétation de Spiridon. La photo qui nous est restée de Iulian-Ipingescu atteste, tout d'abord, encore un «physique de l'emploi» réalisé avec succès par l'acteur («en immortalisant Sandu le fameux sous-commissaire de Dealul Spirei», écrivait l'historien de théâtre M. N. Belador). La réceptivité du public (en formation) se déclenchait en contact avec les qualités d'une expressivité de jeu qui reflète sur le plan artistique ce que renfermait de particulier une expérience directe de vie. La photo surprend une attitude de grand effet, un geste mémorable (Ion Niculescu-Caţavencu) d'une interprétation qui pouvait être considérée pour sa valeur

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

même. L'image découpe parfois un élément de décor, un accessoire d'un ensemble de conventions de la représentation scénique, toutefois subordonné à la performance de l'acteur (*O noapte furtunoasă*, au Théâtre «Comœdia», 1937); — des images de moments scéniques, appréciés et établis selon leur importance dans l'intrigue de la pièce. Le cadre de l'image se confond avec le cadre de la scène, le spectacle est interprété et constitué comme une suite d'«images» d'une *relation parlée et visible* que la photo se propose de refléter intégralement. Une remarquable préoccupation pour photographier le déroulement du spectacle en une succession très serrée d'instantanés (influencée croyons-nous par l'intérêt à ce moment pour le cinéma, un cinéma qui était lui-même théâtral) apparaît assez tôt (dans l'enregistrement sur pellicule de l'assemblée électorale de *O scrisoare pierdută*, au Théâtre National de Bucarest, 1913/1916). Cependant, captivés par le spectacle et oubliant combien ils sont redevables de leur émotion au verbe dramatique prononcé, les photographes nous transmettent les images des moments pleins d'intensité, au cours desquels les signifiants scéniques visibles avaient tout de même une présence auxiliaire, un apport complémentaire. De la sorte, ils nous permettent de discerner la substance et le caractère de l'expressivité du jeu (non seulement dans des spectacles datant d'avant la première guerre mondiale, mais aussi d'après — *O scrisoare pierdută*, au Théâtre National de Jassy, 1937, *O noapte furtunoasă* au Théâtre National de Bucarest, 1942); — des images d'ensemble, relevant la cohésion de tous les interprètes dans une ambiance pleine, de décor fermé, qui assurait la soudure et intensifiait la vraisemblance de la représentation scénique (nous pensons, par exemple, aux photos des spectacles de la compagnie Davila). La «soudure» dont nous parlions, recherchée et saisie par le document iconographique, était une affirmation incipiente de l'unité de toutes les composantes expressives du spectacle, la sensibilité du public étant désormais éduquée vers une nouvelle direction qui mènera, peu à peu, par de différentes modalités scéniques à la défense du caractère spécifique du théâtre. Le rectangle de l'image est rapporté au rectangle de la scène: le théâtre de «reflètement» trouvait une conception et des conventions correspondantes dans la photo. On publie des photos de décor (*O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Jassy, 1912) cependant qu'augmente l'importance de l'élément visuel, démontrant la capacité reconstitutive de conventions scéniques naturalistes et réalistes. La photo atteste l'impression de «réalité» voulue dans le spectacle, la vérifie, en nous découvrant tout de même, en partie, des éléments de l'élaboration artistique (*O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Bucarest, 1913/1916);

— des images de composition scénique, marquées par une certaine plantation et une certaine disposition des interprètes dans l'espace de la scène, tenant visiblement de la conception du metteur en scène (*D-ale carnavalului*, Théâtre National de Bucarest, 1932).

Avec le temps, le perfectionnement technique allait conférer à la photo une autre qualité, d'autres possibilités d'enregistrement, accordées à la profondeur et à la dynamique de l'image scénique dans le théâtre contemporain. Les images de protagonistes, de moments, d'ensemble, de composition scénique se retrouvent dans la photo de spectacle des dernières décennies. Mais, en même temps, on ressent, comme une influence de plus en plus forte, l'expérience du cinéma: la photo aspire à l'expressivité du «plan» filmique (Clara Spitzer: *O scrisoare pierdută*, Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1972), à la qualité analytique du photogramme (I. Hananel: *D-ale carnavalului*, Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966; I. Petcu: *O noapte furtunoasă*, Théâtre de Comédie, 1973). Le dynamisme même — parfois violent — du spectacle prétend une technique d'enregistrement d'une grande mobilité et précision, capable de découper des tranches aussi larges que possible dans des déployements expressifs amples, mais aussi de surprendre le détail. Le fait de placer le spectacle dans un espace théâtral qui a aboli la rampe, les conventions scéniques stimulatrices pour la participation du public ont conduit à des modifications dans le code photographique en cours auparavant. L'acte interprétatif est fixé dans des angles d'ouverture insolites, dans des «plans» d'un caractère «sensoriel» frappant (*D-ale carnavalului*, Galați, 1972; *Năpasta*, Théâtre «Giulești», 1974).

Le document iconographique prouve de nos jours la modification substantielle de la vision scénique, des coordonnées idéologiques et culturelles qu'il reflète. Dans un passé révolu, jusque vers 1890, les photos de protagonistes, détachés du reste du spectacle, ont une explication non seulement dans les limites de la technique photographique de l'époque mais aussi dans l'optique découlant de l'espace théâtral: elles apportent quelque chose de la perspective qu'on avait dans les loges placées sur la scène même, jusque vers la fin du XIXe siècle, une sorte de vis-à-vis possible avec l'acteur (Costache Dimitriade, Ștefan Iulian). Plus tard, l'objectif photographique tentera d'enregistrer les moments scéniques en succession, se plaçant en une position invariable (et inerte) qui lui offrait un angle de vue privi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

légié puisqu'il se confond avec l'angle favorisé par la conception architectonique de la salle et considéré optimal pour la réception du spectacle le long de son déroulement. De nos jours, la variété des angles d'abord, le contenu et la réalisation des documents iconographiques sont une conséquence des modalités scéniques variées proposées au public dans le théâtre roumain contemporain. La facture et la solution donnée au document iconographique ne sauraient être par conséquent considérées seulement comme une influence plus profonde, de plus en plus possible au point de vue technique, du cinéma dans la vie culturelle contemporaine, mais comme ayant une source propre dans l'acte théâtral, dans la communication scène-public. Dans le document iconographique on cherche à surprendre non seulement des moments ou des interprètes avec leur expression visuelle, mais de discerner des éléments décisifs pour la signification dominante du spectacle, pour la réalisation des connotations scéniques qui établissent la contribution exégétique du spectacle (puisqu'on parle aujourd'hui, toujours davantage, «d'exégèse théâtrale»).

L'utilisation de l'iconographie dans la recherche de l'acte théâtral. «Du moins pour le moment, tant qu'il n'y a pas de véritable activité de documentation théâtrale, qu'on n'a pas réussi à enregistrer sur la pellicule au moins les spectacles-événements, la photo représente *l'unique chance* de fixer le spectacle dans la mémoire collective», nous dit-on dans l'un des rares articles publiés sur ce thème [8]. Le fait de fixer le spectacle en images photographiques — ou en une autre technique — n'a, *en tout cas*, pas d'écho dans la mémoire, de même qu'il peut éveiller un écho, évidemment déterminé, explicable, mais limité, déformant, non concluant pour ce que signifia une réalisation scénique en un moment historique. Aussi bien celui qui, de par son métier, fournit de tels documents iconographiques, que les chercheurs qui les utilisent ne sauraient ignorer le temps écoulé avec les modifications de goût et de sensibilité, influençant des significations et des résonances émotionnelles qui, par ailleurs, dès le début n'étaient pas identiques, unanimes. On a si souvent constaté — Umberto Eco le fit également — l'impression changée (parfois totalement) que produit après plusieurs décennies, sur d'autres générations, la photo d'une actrice. Ce qu'écrit à présent Ileana Popovici à propos de l'image photographique de Gina Patrichi dans le rôle de Miţa Baston: «Il y a dans *D-ale carnavalului* une Gina Patrichi, furibonde et tragique, qui semble bondir de la page» [9], est une appréciation basée sur une certaine expérience de théâtre et que — placée sur la position d'une solide connaissance de l'art du spectacle à notre époque — elle soutient, elle veut faire comprendre aussi par ceux qui, dans le futur, n'auront à voir en tout et pour tout qu'une photo. Nous ne savons pas comment ils l'apprécieront, mais pour les chercheurs de jadis — et d'une époque pas tellement reculée! — cette considération à propos d'une Miţa Baston «furibonde et tragique» aurait semblé déplacée, manquant de sérieux, alors que son image photographique — trop «bougée» — aurait semblé inutilisable. L'appréciation donnée par le critique dramatique à la photo demeurée après cette interprétation témoigne non seulement d'une connaissance directe du fait artistique auquel elle se réfère, mais aussi de l'implantation méditée dans un contexte culturel historique dans lequel évolue, duquel assimile et auquel participe la photo, avec ses possibilités de communication. Autrement dit, pour le chercheur de théâtre il ne suffira pas de s'informer dans *sa spécialité*, comme c'est naturel de le faire: à propos de la pièce représentée, de l'aspect des acteurs qui y ont joué ou, en général, de leur style de jeu, des orientations de la mise en scène, des procédés de la rhétorique et des figures de la stylistique scénique. Il arrivera à des conclusions propres par une connaissance de la situation de la photographie pensée en tant que document, des possibilités de captation, des codes distincts de transmission, de ses conventions usuelles de représentation.

Il est intéressant à voir comment procède, en parallèle, le chercheur d'une œuvre plastique ayant choisi un sujet théâtral: Ion Brezeanu dans le rôle de Ion, dans *Năpasta*, peinture que nous serions justifiés à étudier. Dans son commentaire, Theodor Enescu témoigne de la même nécessité d'aborder l'œuvre-document d'une perspective cultivée, avec de nombreuses ramifications. Pour parler de l'œuvre de Camil Ressu, de sa vision et sa manière de traiter le sujet, il s'informe sur le personnage et l'interprétation donnée par Brezeanu, sur la ligne qu'il a suivie et l'importance de sa réussite: «Un portrait comme celui de l'acteur *I. Brezeanu dans le rôle de Ion de «Năpasta»* (fig. 108) présente cependant une contradiction entre cette conception plastique de la forme et les effets de lumière et d'ombre. Ceux-ci furent utilisés par l'artiste afin de suggérer l'atmosphère de la pièce, lourde de sinistres présages. La lumière d'un jaune verdâtre découvre les formes graduellement, avec anxiété. La distribution des ombres ne manque pas de signification: par exemple, la zone de pénombre autour de sa tête a sa raison d'être. La silhouette

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du personnage reste grandiose; dans ses lignes brisées et tourmentées, dans les volumes irréguliers, on lit la tempête continuelle de ses souffrances, poussée jusqu'au déséquilibre de la démence. Dans les formes aussi, qui semblent taillées dans la pierre, le caractère monumental de la création de l'acteur y trouve une expression adéquate»[10]. Les œuvres graphiques et de peinture consacrées aux interprètes des personnages de Caragiale (Constantin Jiquidi, Camil Ressu, Steriadi) ou inspirées d'eux (Aurel Jiquidi, *O scrisoare pierdută*, 1928) sans être nombreuses, sont importantes. Elles prétendent du chercheur de l'histoire du spectacle des philtres spéciaux: le message iconique codé (culturel) y est prépondérant, l'œuvre plastique étant plus sélective et apportant en même temps un surplus de connotation qui en font un supplément utile, surtout comme signification.

Connaissant l'évolution des conventions littéraires et scéniques, appliquées à la présentation des personnages et de la situation dramatique, le chercheur recourt à l'iconographie théâtrale, à des codes iconographiques connotant des signes iconiques, des images scéniques d'un caractère culturel complexe; ce ne sont plus des images de «l'homme-monarque» ou du «pégasse»[11], mais dans notre cas de *l'acteur-personnage* (donc de l'interprétation) dans des moments avec une individualité *dramatique-spectaculaire* mémorable: la lecture de la gazette «La Voix du Patriote National» de *O noapte furtunoasă*, l'assemblée électorale de *O scrisoare pierdută*, etc.

Limites acceptées, lacunes concluantes. Comme nous avons pu nous rendre compte —dans un stade de documentation préliminaire à la «reconstitution» du spectacle — l'enregistrement photographique de celui-ci ne mène tout de même pas, automatiquement, à une résolution facile du travail du chercheur qui trouverait presque tout ce qu'il cherche dans le rectangle, en général blanc et noir, de l'image. Quelle que soit son exécution (capacité de saisir, précision, profondeur, clarté), la photo de spectacle n'offre *qu'un instantané de l'évolution expressivement orientée du système de signifiants scéniques.* Même si un moment de maximum de cohésion et de cohérence a été enregistré sur pellicule, nous n'en avons pas assez de preuves si nous nous résumons à l'examen des images ou — le plus souvent — de l'image dont nous disposons. Par conséquent, nos questions résulteront non seulement de l'état photographique mais aussi de l'état d'un instant (l'instant du «figement» sur pellicule) des signifiants scéniques visibles. Ces derniers sont:

— ôtés de l'unité sous tension, dialectique, des signes scéniques de synthèse, à laquelle participent aussi les signifiants auditifs;

— dénués d'une partie des données de la propre forme: la couleur (fréquemment), le mouvement;

— arrêtés (fixés) dans le processus constitutif de l'image scénique.

Néanmoins ils ont été appréciés en fonction de ce processus et de cette image scénique, tandis que le point de vue et l'appréciation du photographe se reflètent dans la photo, sont codés d'une manière spécifique et peuvent nous informer indirectement.

Un chercheur préoccupé par l'étude de l'expressivité de l'acteur au point de vue de la psychologie de la création théâtrale remarquait «la perte d'information impliquée par l'utilisation de la photo», même si, cette fois, il ne s'agisait plus d'une photo découverte et acceptée, mais d'une préparée et sélectionnée par lui-même, selon ses nécessités scientifiques. C'est peut-être pour cette raison que son opinion s'avère tellement catégorique: «la photo est statique et ne contient pas toujours le moment culminant représentatif du déroulement du comportement expressif; elle représente une perte d'information surtout en ce qui concerne la finesse des nuances expressives ⟨. . . ⟩ la signification de l'expression est une fonction de la situation dans laquelle elle se produit, tandis que la photo comprend souvent des moules généraux»[12]. Si pour les expériences d'un laboratoire de psychologie la photo est d'une utilité contestable, pour la «reconstitution» du spectacle — à laquelle collaborent de nombreuses sources d'information, se complétant, se vérifiant et se consolidant réciproquement — l'image photographique en blanc et noir, «épurée» et «elliptique» (par rapport à l'image scénique) pose, naturellement, une série de problèmes à un examen qui se veut aussi efficace, aussi fécond que possible.

À la différence de l'état (d'interdépendance et de modification) et du moment (d'évolution en suspens) où furent enregistrés les signifiants scéniques visibles, la photo est un ensemble d'éléments iconiques constitués. Alors que l'expression mimique de l'acteur Birlic dans le rôle de Crăcănel ou bien le regard de Liviu Ciulei dans celui de Dandanache sont *constitutifs* dans le spectacle, ils peuvent être un signe iconique parfaitement constitué en un «premier plan» ou en un «plan détail» photographique. C'est par eux que l'on constate pourtant l'existence concrète et le caractère de certaines.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qualités expressives (du jeu des acteurs, mais non seulement) pouvant mener —dans certaines conditions de la documentation —à des conclusions sur leur présence *orientée* dans le spectacle, conformément aux options stylistiques, aux préférences rhétoriques du metteur en scène.

Les difficultés que nous venons de rencontrer dans la recherche des spectacles Caragiale par l'intermédiaire de l'iconographie théâtrale étaient dues:

— soit au mode spécifique de transmission des données se référant à l'image scénique (avec un surplus évident d'«appauvrissement» et de difficulté dans le cas de la représentation des pièces de Caragiale, où la réplique, le mouvement effectif et, d'habitude, la couleur ont un si grand poids);

— soit à l'exécution professionnelle de l'image *en tant que document* (celle photographique étant, comme c'est normal, prédominante dans le matériel iconographique étudié).

Inhérentes à l'état spécifique d'enregistrement du spectacle ont été les questions provoquées par:

— la nature des objets, la consistance des surfaces, les solutions matérielles de représentation — tout ce qui tient de la substance de certaines conventions (remplaçant: quoi? trompeuses: comment?), surtout scénographiques et scénotechniques (un «mur» est de la toile ou du bois peints, etc.);

— la continuité de l'espace scénographique (la fixation d'un repère statique commun pour plusieurs photos avec une angle d'ouverture différent permet de découvrir un ordre spatial et la description du décor — *O noapte furtunoasă*, au Théâtre National de Bucarest, 1949; *D-ale carnavalului*, Oradea, section roumaine, 1959);

— le fait de préciser le lieu et le moment scénique auxquels appartiennent certaines images de «plan rapproché» et de «premier plan» qui éludent l'ambiance, l'arrière-plan (une tache blanche unique indique la source de lumière et, partant, le lieu; en même temps, dépistée dans une image de «plan général», elle permet aussi de la placer dans le moment scénique— *D-ale carnavalului*, Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966);

— la cohésion du jeu des acteurs (lorsque la fixation instantanée sur pellicule fait que la réaction d'un acteur paraisse négligente, fortuite, coupée de ce qu'exprime son partenaire).

— le rapport complexe signifiant visible-signifiant auditif absent (dans le comportement des personnages: mimique-geste-parole).

D'autres questions auraient pu être évitées, étant donné qu'elles tiennent de l'exécution des images photographiques, de leur existence disparate, en nombre réduit, ayant pour suite:

— l'inexplicable de certains éléments scénographiques (à cause de l'angle d'ouverture et de la distance inadéquate, surtout quand un décor stylisé, composé d'une façon sélective, demande à être photographié intégralement, avec cohérence);

— l'impuissance à situer le moment scénique dans l'espace scénographique ou théâtral (quand celui-ci a été modifié, la rampe annulée, le public placé aussi sur un autre côté du spectacle — ainsi que nous informe la chronique de *D-ale carnavalului*, Galați, 1972).

Devant l'image documentaire, l'activité du chercheur est double: afin qu'elle soit possible, son action de délimiter et d'extraire l'information de spécialité doit être accompagnée par une autre, de compensation.

Essai de classification du document iconographique. Il est important d'établir les conditions de réalisation et les sources du document iconographique théâtral qui, d'une manière ou d'une autre, influence l'information que nous pouvons en extraire et son utilité. Ainsi:

a) *Le lieu de la réalisation du document iconographique par rapport avec le lieu de la création artistique:*

— *sur la scène:* la plus grande part de l'iconographie théâtrale (utilisée pour la recherche que nous avons entreprise sur les spectacles tirés du théâtre de Caragiale);

— *un autre endroit:* d'habitude, les vieilles photos d'interprètes dans le rôle (lorsque aussi bien la technique scénique du spectacle que le niveau technique de la photo ne permettaient pas d'effectuer des images «en direct»).

b) *Le moment de la réalisation du document iconographique par rapport au moment de la création artistique:*

— *pendant les répétitions;*

— *pendant les spectacles;*

— *en dehors du spectacle proprement dit (devant le public):* photos réalisées à la fin du spectacle ou au cours d'un spectacle spécial «pour photographies».

c) *La considération du document iconographique par rapport à l'information donnée:*

— *sur la préparation du spectacle* (par exemple le volume avec les décors et les costumes des mises en scènes du théâtre de Caragiale, réalisées par Sică Alexandrescu, mais aussi du matériel iconographique plus ancien: esquisses et réalisations de décors et de costumes pour *O scrisoare pierdută*, au Théâtre National de Jassy, 1912 (dans la revue *Teatrul* (Jassy), 1912, n° 1); *D-ale carnavalului*, au Théâtre «Muncă și Voie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bună», 1940 (dans *Spectacolul*, 1940, n° 1); *O noapte furtunoasă* au Théâtre «Nottara», 1966 (dans *Teatrul*, 1966, n° 10); au Théâtre de Comédie, 1973 (photos du décor, dans la photothèque de l'Institut d'histoire de l'art); au Théâtre de Tîrgu Mureş, 1972 (photos du rideau spécial, fonds documentaire du Théâtre de Tîrgu Mureş).

Dans la revue *Spectacolul* (1940, n° 1), Victor Ion Popa publie des dessins dans lesquels, sous le titre de «Esquisses de costumes et de masques», il nous offre les silhouettes de quelques personnages: Girimea, Pampon, Catindatul, Didina, Miţa, avec des éléments iconiques précis, caractéristiques pour le côté caricatural amusant et amusé du spectacle préparé.

Quelques-unes des photos des spectacles de Sică Alexandrescu *O scrisoare pierdută* (1948) et *O noapte furtunoasă* (1949) témoignent des mutations survenues d'un spectacle à l'autre, ainsi que de leur état, dans les conditions matérielles assez difficiles des théâtres au cours des années d'après-guerre.

Une situation spéciale — unique, peut-être — présente le cahier-programme pour le spectacle *O scrisoare pierdută* (Théâtre National de Craiova, 1959) lequel, sans avoir été mis en scène par Dinu Cernescu, qui n'exécuta que la maquette du cahier-programme, exprimait par son truchement (éléments graphiques-photographies-texte), même si partiellement et dans une cristallisation incipiente, une vision propre (indépendante de la mise en scène d'alors) sur la comédie de Caragiale, que pourtant il n'a jamais montée;

— *sur le spectacle proprement dit:* la plus grande partie de l'iconographie théâtrale des spectacles mentionnés aux points a) et b). Une photo de *O noapte furtunoasă* (Théâtre «Comœdia», 1937), sans appartenir au spectacle proprement dit, peut néanmoins donner des références sur certains éléments expressifs de ce dernier (la mimique de certains personnages — Ipingescu, Venturiano — nous offrant un indice sur la position des acteurs vis-à-vis de leur rôle).

d) *Les différentes possibilités des images, offertes par le document iconographique, d'être réceptées dans le déroulement de l'acte créateur:*

— *uniquement de la scène* (lorsque le photographe monte sur la scène — au su ou à l'insu des acteurs — et surprend l'interprète au point de vue de son partenaire ou d'angles insolites, d'où apparaît, parfois, aussi la réaction du spectateur);

— *uniquement de la salle* (photos dont le cadre se confond avec celui de la scène: *O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Jassy, 1937, dans la revue *Teatrul* (Jassy), 1937, n° 1; *D-ale carnavalului*, Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966; Théâtre National de Craiova, 1969);

— *de la scène et de la salle* (une importante partie des documents photographiques utilisés, avec mention spéciale pour les photos de *D-ale carnavalului*, Galaţi, 1972; *Năpasta*, Théâtre «Giuleşti», 1974, où avait été réalisée une communion spatiale entre la scène et la salle, dont a profité le photographe — même si pas toujours d'une façon explicite, des informations supplémentaires à cet égard étant nécessaires).

e) *Le document iconographique révèle la position de son auteur à l'égard des significations du spectacle:*

— *attentive au plan de la dénotation* (*O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Jassy, 1937, Théâtre National de Bucarest, 1948);

— *attentive au plan de la connotation (D-ale carnavalului*, Oradea, 1959; *O noapte furtunoasă*, Tîrgu Mureş, 1972; Théâtre de Comédie, 1973; *Năpasta*, Théâtre «Giuleşti», 1974. Y sont saisies les caractéristiques spécifiques du style scénique et fixés les éléments visuels qui les expriment — les codes des photos sont nécessairement subordonnés);

— *les connotateurs scéniques sont vus dans le plan de la dénotation (O noapte furtunoasă*, Théâtre National de Bucarest, 1949; Baia Mare, 1972; *O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Bucarest, 1948; Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1972; *D-ale carnavalului*, Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966);

— *en connotant dans le sens du spectacle (O noapte furtunoasă*, Tîrgu Mureş, 1972; *Năpasta*, Théâtre «Giuleşti», 1974);

— *en connotant indépendamment du sens du spectacle:* nous n'avons pas des exemples de cette nature (on pourrait citer, éventuellement, la maquette du cahier-programme, réalisé par Dinu Cernescu pour le spectacle *O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Craiova, 1959, par lequel son auteur exprime une conception et une position distincte vis-à-vis de la pièce et de la mise en scène à la fois).

Ce que nous désirons souligner d'une façon spéciale dans ces pages c'est la nécessité (par ailleurs signalée, sporadiquement, aussi par d'autres, dans la presse) de l'élaboration systématique, avisée, d'une iconographie théâtrale, de la préparation sous la conduite des spécialistes dans l'art théâtral d'un fonds documentaire iconographique.

En ce qui concerne le chercheur, une fois devant l'investigation du matériel iconographique documentaire, il peut aller plus loin, vers une autre étape plus avancée, vers la future

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«reconstitution» du spectacle, par la corrélation des données sur le spectacle obtenues de l'étude de l'iconographie théâtrale avec les données offertes par d'autres sources documentaires (les déclarations des créateurs, les chroniques dramatiques, etc.). Le chercheur peut être intéressé, naturellement, par la systématisation de l'iconographie théâtrale d'après des critères et des directions autres que les nôtres (dans l'étude, basée avec prépondérance sur le document photographique et consacrée à la mise en scène des pièces de I. L. Caragiale: visages et masques, expression mimique et de gestes, expression des postures, constatations de proximité, costumes, décors, moments scéniques caractéristiques). Ou bien il peut — action vaste et importante — approfondir les sources, les motifs et les constantes iconiques des spectacles (à commencer, sans doute, avec les spectacles-événement), en les encadrant par la suite dans l'iconographie significative pour un moment culturel complexe.

Notes

[1] Voir SERGE OUAKNINE, *Le Prince Constant, scénario et mise en scène par Jerzy Grotowsky*, in *Les Voies de la création théâtrale*, Ier vol., Paris, 1970.

[2] Voir ION CAZABAN, *Posibilitățile analizei iconografice în cercetarea spectacolelor Caragiale*, chap. «Iconografia şi obiectivele cercetării spectacolelor Caragiale», in *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, t. 23, 1976, p. 81—107.

[3] J. B. MORALY, *Erna von Scratch*, in *Travail théâtral*, nº 13, oct.—déc. 1973, p. 32.

[4] VALENTIN SILVESTRU, *Personajul în teatru*, Bucarest, 1966, fig. 22.

[5] Voir *Flacăra*, 1967, nº 2.

[6] MIHAI NADIN, *Reîntoarcerea la zero*, Jassy, 1972, p. 68.

[7] SYLVIE PIERRE, *Éléments pour une théorie du photogramme*, in *Cahiers du cinéma*, 1971, nº 226—227, p. 77.

[8] ILEANA POPOVICI, *Sufletul fotografiei de teatru*, in *Teatrul*, 1974, nº 12, p. 61.

[9] *Ibidem*.

[10] THEODOR ENESCU, *Camil Ressu*, Bucarest, 1958, p. 141—142.

[11] Voir UMBERTO, ECO, *Sémiologie des messages visuels*, in *Communications*, 1970, nº 15.

[12] GHEORGHE NEACŞU, *Transpunere şi expresivitate scenică*, Bucarest, 1971, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRÉATION ET SPIRITUALITÉ ROUMAINES

PRÉMISSES MÉTHODOLOGIQUES POUR UNE RELATION ENTRE LA MUSIQUE FOLKLORIQUE ET LA MUSIQUE NON FOLKLORIQUE AU COURS DU MOYEN ÂGE DE LA MUSIQUE ROUMAINE

Ghizela Sulițeanu

Dans une communication scientifique présentée au commencement de 1977 devant le groupe d'études «Sources de l'histoire de la musique folklorique» de l'International Folk Music Council, j'ai essayé de prouver *La valeur de document offerte par l'attestation orale à l'étude du folklore musical des hauts temps de l'histoire* [1].

Si la connaissance des principaux processus d'évolution du folklore musical roumain a permis cette démonstration, il convient de relever ici que les méthodes employées semblent, de surcroît, ouvrir aussi une perspective sur la possibilité d'étendre leur champ d'application à l'histoire générale de la musique. D'ailleurs, à côté de l'importante place qui revient au folklore musical en ce qui concerne — jusqu'à présent — les débuts de l'histoire de la musique, viennent à présent se ranger une série de données obtenues dans le temps, de la connaissance de certains processus évolutifs parallèles survenus chez les Roumains dans la musique folklorique orale et dans la musique «littérale» [2].

Aussi n'est-ce point un hasard que de célèbres ethnomusicologues roumains—tels que Theodor Burada, George Breazul et Constantin Brăiloiu — se soient portés aussi vers l'étude de certains aspects historiques de la musique. Soit, en effet, que Burada ait poursuivi la connaissance du folklore musical des populations roumaines habitant hors des frontières du pays, des instruments de musique et des manuscrits de Dimitrie Cantemir concernant la création et la notation musicales, soit que Breazul ait étudié les commencements de la création musicale contemporaine tout en essayant de donner une explication psychologique au chant folklorique, soit enfin que Brăiloiu ait approfondi l'étude morphologique de la structure du folklore musical et celle des rapports de l'ethnomusicologie avec la musicologie générale, quoiqu'il en soit, par conséquent, on se voit obligé de constater l'inhérence de certaines relations interphénoménologiques qui font davantage ressortir la nécessité d'étudier l'histoire de la musique à travers le plus grand nombre de voies possibles.

1. En dépit du fait que des périodes entières de l'histoire de la musique roumaine demeurent dans une obscurité totale ou presque totale faute d'attestations musicales écrites, certains éléments peuvent néanmoins, en leur assignant le rôle de prémisses, stimuler une poursuite des recherches jusqu'à ce que l'on arrive à découvrir une attestation musicale documentaire proprement dite [3]. Dans l'absence d'un document musical écrit on peut donc tenter pour le moment de faire appel à une série de suppositions logiques fondées sur l'attestation offerte par des réalités certaines en appliquant des procédés méthodologiques d'un caractère plus spécial [4]. Mais, disons-le d'emblée, la condition méthodologique respectée par les historiens — celle d'aboutir à l'établissement de périodes précises — se heurte dans l'histoire de la musique à de sérieuses difficultés à mesure que l'on remonte le passé, ne serait-ce que vers le XVIIIe siècle. Et pourtant, à ne considérer, par exemple, comme point de référence que l'époque médiévale à laquelle Octavian-Lazăr Cosma attribue quatre sous-périodes répondant à des événements importants qui se sont produits dans l'histoire du peuple roumain du Xe au XVIIIe siècles [5], encore pourrait-on faire certaines déductions en utilisant les méthodes d'histoire comparée, d'analyse morphologique de la structure musicale, le tout dans un contexte de recherche inter- et intra-disciplinaire [6].

1.1. Ce qui frappe de prime abord c'est l'attestation archéologique — et la chose devient toujours plus saisissante, à mesure que les centres archéologiques se multiplient sur le territoire de la Roumanie — d'une vie sociale évoluée. Une vie sociale remontant de près de trois millénaires dans le passé de cette terre. Nous ne sommes pas sûrs qu'à une époque aussi lointaine une «écriture» musicale ait pu exister, mais si l'on tient compte de certains faits déjà attestés — que, par exemple, les Indiens disposaient d'une modalité d'écrire et que les cérémonies religieuses exigeaient en général une éducation musicale spéciale — on est en droit de supposer que d'autres contrées du monde également aient pu avoir des normes adéquates pour consigner les événements de la vie sociale.

1.2. L'existence — attestée depuis le néolithique — d'une vie sédentaire sur le territoire de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la Roumanie a pu amener l'épanouissement social en donnant lieu, à côté des productions populaires archaïques et purement orales, à des manifestations musicales appropriées à des normes élaborées à bon escient et peut-être exprimées par écrit [7].

1.3. Il est admissible d'attribuer à l'organisation tribale même, d'un caractère éminemment pastoral et agricole, la présence — à côté des productions folkloriques orales assumant des fonctions précises, comme la berceuse ou la lamentation funèbre — d'une vie musicale «spécialisée», pratiquée en ces hauts-temps de l'histoire par des personnes expressément formées à cette fin, dans l'ordre d'un art par excellence narratif comme dans celui d'un art rituel fonctionnel.

1.4. Comme résultat de l'évolution socio-historique et de la conception de la collectivité, une musique chargée d'informer, de défendre, ou de contribuer à l'organisation de la société a dû coexister à côté des manifestations communes au peuple entier. Cette musique était pratiquée ou orientée par des personnes spécialisées. On peut dès lors supposer que certaines manifestations — comme, chez les Agatyrses, le chant des lois, mentionné par Aristote, ou, comme chez les Gètes, le chant des messages accompagné sur la magade (lyre) et les flûtes, tel que l'évoque Théopompe [8] — pouvaient même être interdites aux masses populaires.

1.5. Plus proche de notre époque, le moyen âge roumain témoigne dès ses premiers temps d'un niveau de vie plus élevé et de classes sociales bien délimitées. Jusqu'au XIIe siècle cependant on assiste à une perturbation historique par suite des invasions de peuplades capables de détruire toute civilisation et de produire de sérieuses brèches dans ce qu'était arrivée à être une culture roumaine. La destruction des centres culturels, les massacres, la dispersion des masses devant l'envahisseur, la détention de prisonniers, le refuge temporaire dans les forêts, le delta ou dans les montagnes, ont sans doute été des facteurs pour la perte définitive des quelques connaissances acquises à la suite d'une éducation musicale de qualité, qu'elle fût écrite ou consignée d'autre manière.

1.6. Dans de pareilles périodes, la culture et l'art musical étaient passés à la charge de l'oralité, le folklore restant le seul facteur capable de le perpétuer, de l'adapter à ses fonctions spécifiques et d'y opérer une sélection. Bien mieux, il a même assimilé, du dehors de sa propre sphère, des manifestations musicales répondant à des occasions bien précisées et dont le contenu pouvait être musical-poétique musical-chorégraphique ou musical-poétique-chorégraphique. Du fait des transformations ou des influences intervenant dans l'histoire du peuple, des mutations intervenaient également dans les coutumes — soit par le simple changement des dates du calendrier [9], soit par la diminution de la fonction [10], soit par la disparition des personnes naguère spécialisées et connaissant la modalité de consigner certaines manifestations musicales dont elles seules en savaient le sens. Quoiqu'il en fût, le patrimoine folklorique oral, en assimilant ce genre de manifestations, a contribué à ce qu'elles se perpétuent grâce à de nouvelles conditions d'existence. Seules les normes proprement dites d'une éducation musicale non folklorique de ce temps-là pouvaient se perdre définitivement.

2. La capacité du folklore d'inclure dans son patrimoine des productions créées au-dehors de sa propre sphère remet en question la théorie si disputée de John Meyer, aux termes de laquelle le folklore ne serait rien d'autre qu'une relève des biens spirituels de la classe sociale dominante [11]. Ce point de vue erroné pourrait être attribué à une ignorance — de la part de Meyer — de la grande richesse folklorique se trouvant dans le patrimoine de nombreux peuples. La réduisant aux dimensions d'une observation scientifique appropriée, la théorie de Meyer pourrait être toutefois valable dans certains cas. D'autant plus que par une réaction absolument négative à l'égard de cette théorie — tout aussi nocive et dépourvue de bon sens — , on est venu à nier l'existence d'une musique non folklorique dans le folklore et à finir par prétendre que tout le fond folklorique contemporain est d'origine uniquement spontanée et paysanne.

2.1. Engagés sur cette voie, nous constaterons que mêmes les mentions de l'antiquité concernant l'aptitude musicale toute particulière des Thraces appellent une reconsidération de jugement. En effet, auraient-ils pu soulever l'admiration et l'étonnement des peuples contemporains, le Thrace Orphée lui-même, avec sa lyre, aurait-il pu être tenu en son temps comme le reflet d'un fond musical natif des Thraces, en ces contrées sud-est européennes où prédominaient le chant vocal et l'usage des instruments à vent et où, chez presque tous les peuples de ces temps archaïques il existait une vie musicale folklorique de caractère fonctionnel, si les Thraces n'eussent précisément été connus pratiquer une vie musicale plus consciente de son exercice et bien plus développée qu'assurément elle eût été dans les conditions d'une musique simplement folklorique. Envisageant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ainsi la question, une découverte relativement récente de manuscrits grecs de l'époque, se référant à la musique thrace, vient à l'appui de cette nouvelle orientation du jugement: il s'agit d'un péan à Apollon [12], qui dénote justement d'une éducation musicale s'accomplissant sûrement d'après des normes qui semblent avoir été autres que celles folkloriques orales.

2.2. Quant à la longue période du moyen âge musical roumain, elle apparaît comme un terrain propice aux fouilles archéologiques mais dont les vestiges recherchés avidement ne se sont pas encore laissés découvrir. Cependant, à mesure que l'on approche du XIXe siècle, on peut tout au moins attribuer au moyen âge l'existence de productions musicales qui furent la moisson d'autres normes de création que celles spécifiques du folklore.

2.3. Dès les premiers temps médiévaux, la société roumaine comprenait, même dans la première sous-période, une classe dirigeante avec une idéologie bien implantée dans le fond natal, depuis celle du knez — chef indépendant d'un groupe de villages de la première sous-période — et jusqu'aux voïvodes et princes régnants des périodes suivantes. Aussi native qu'elle fût, cette idéologie ne fut pas moins ouverte, nécessairement ouverte dirions-nous, aux conceptions de vie contemporaines de l'Europe et de celle de sud-est tout particulièrement avec laquelle le contact était plus serré. Les relations étant de nature diverse — commerciales, militaires, religieuses — , on peut *a fortiori* supposer qu'elles furent aussi culturelles-artistiques.

2.4. Bien que se développant à base d'oralité, la vie musicale folklorique si intense de ces temps pouvait par conséquent, à défaut même de toute possibilité de consigner par écrit les faits la concernant, s'assumer par colportage n'importe quel genre de musique. Et ceci, d'autant plus que la musique de certaines catégories de manifestations folkloriques importantes — telles les danses populaires et la chanson de tous les jours — constituait un phénomène ouvert à une évolution beaucoup plus active que d'autres catégories. C'est pourquoi, dans les conditions de pauvreté des manuscrits de musique profane datant du moyen âge, *le folklore peut y suppléer en tant que source indirecte d'information pour une recherche de la musique aux périodes médiévales.*

3. Tenant compte des périodes établies par Octavian-Lazăr Cosma [13], surgit, parallèlement au problème des manifestations musicales folkloriques et non folkloriques à suivre, celui d'un examen approfondi concernant la réciprocité des relations entre ces deux sortes de manifestations. Celle-ci semble constituer une caractéristique permanente le long des âges chez les Roumains, jusque vers le XVIIIe siècle. On se trouve néanmoins devant deux phénomènes jouissant de témoignages informatifs inégaux: le premier — la musique folklorique —, arrivé de nos jours à une richesse qui le rend particulièrement complexe et à un niveau évolué par rapport à celui du passé; le second — la musique non folklorique — très peu consigné par l'écrit pour constituer un matériel de référence absolument valable.

D'autre part, la faculté de la musique non folklorique de survivre par voie orale la rend tributaire des transformations inhérentes à ce genre de transmission.

3.1. Le fait de tenir le moyen âge musical roumain du Xe siècle à la première moitié du XVIIIe nous met en présence d'une très longue période qui, envisagée à travers le prisme de l'existence d'une musique non folklorique, signifie un très large intervalle de temps, soit sept siècles et demi. En tant que telle, cette période peut aussi bien renfermer l'épanouissement de la ballade historique créée par des musiciens de profession et ayant une fonction la rapprochant de la chanson folklorique narrative — ce qui lui donnait la possibilité de pénétrer facilement dans le folklore — que certaines autres espèces musicales aujourd'hui complètement disparues.

3.2. La ballade étant apparentée aux poèmes antiques [14], ces récits chantés de l'Antiquité et qui encore de nos jours peuvent être trouvés chez certains peuples [15], cela nous amène à supposer que l'exécution initiale de ces pièces a dû se faire avec l'accompagnement d'un instrument de musique, ce qui implique d'emblée certaine connaissance spécialisée de la musique et l'usage de normes d'adéquation instrumentales-vocales, d'autant plus dans les cas où l'instrument employé ne faisait pas partie du patrimoine folklorique roumain du temps (p.ex. les instruments à cordes parmi lesquels, à la fin du XVIe siècle seulement, le violon [16]).

3.3. La grande diffusion de la ballade historique dans l'espace culturel sud-est européen — et que nous pouvons presque sûrement appliquer à toute l'étendue du moyen âge — prend sa source dans le folklore particulièrement riche des Roumains et des peuples balkaniques.

C'est la cornemuse qui, chez les Roumains, facilitait l'accompagnement des chants narratifs; cela étant, il est possible que les ballades

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

historiques fussent exécutées ainsi, en même temps, dans les premiers siècles du moyen âge, par les *guzlars* serbes et les *tzibulcars* bulgares. La chose semble d'autant plus plausible que la structure morphologique musicale-poétique de ces ballades était d'évidente facture roumaine et, comme telle, sensiblement différente de la structure musicale-poétique du folklore des peuples balkaniques. Il existe néanmoins des données suffisantes pour considérer que chez les Roumains également la ballade — et notamment la ballade historique — a longtemps fait partie du répertoire des instrumentistes professionnels.

3.4. Dans un contexte similaire se place la ballade dite «du Maître-maçon Manole», autant dire le récit de l'édification du monastère de Curtea de Argeş [17]. Elle date de la troisième sous-période médiévale (XVIIe siècle) de la musique roumaine. L'etude de la structure morphologique musicale-poétique de cette ballade a fait ressortir son incontestable appartenance au patrimoine musical roumain [18] en même temps que sa nette différence des variantes littéraires sur le même thème — le mythe de la femme murée — rencontrées fréquemment chez les peuples balkaniques aussi.

3.5. Dans la même situation nous pouvons considérer la présence dans le folklore roumain de plusieurs instruments musicaux provenus du dehors, comme par exemple le violon; en effet, après s'être premièrement introduit parmi les instrumentistes de profession, il passa dans le peuple pour arriver à la fin du XIXe siècle [19] à être connu dans la plupart des villages du Muscel.

Ce qui nous apparaît comme important n'est pas seulement le fait que des instruments comme le violon, la *kobza*, le tympanon, la contrebasse, le *gordoun*, la clarinette, la *torogoata* et même le saxophone et l'accordéon soient devenus aujourd'hui des instruments populaires — d'ailleurs d'autres spécialistes aussi les considèrent comme tels — mais bien le fait que les instrumentistes ont fini par assimiler dans leur répertoire une musique profondément roumaine et, qui plus est, qu'ils ont même enrichi avec le temps leur répertoire d'une musique empruntée à celui de certains instruments archaïques et purement folkloriques comme la cornemuse ou la flûte de berger.

3.6. Le folklore a donc adapté et, par cette adaptation même, il a filtré des éléments provenus au commencement d'une musique non folklorique; cela dénote un processus de transmission, laquelle a été facilitée par l'existence de certains caractères spécifiques de la musique (appropriée à la poésie et à la danse) hérités d'un fonds traditionnel. Et lors même qu'il s'agit du répertoire musical des instrumentistes professionnels, encore peut-on être sûrs que ce répertoire a dû obligatoirement correspondre à la mentalité artistique de la collectivité qui en profitait (qui «consommait» cette musique) et le pratiquait.

3.7. Nous ne pouvons savoir aujourd'hui quelle a été la manière de créer, ni quelles furent les conceptions sur la musique au moyen âge, ou tout au moins quel fut le répertoire complet des musiciens professionnels. Mais l'analyse des conceptions sur la musique des instrumentistes populaires de nos jours [20] nous a fait comprendre que des normes ont dû exister, empiriques mais des normes quand même, suffisantes pour nous indiquer des critères très anciens et rigoureux d'assimilation de la technique instrumentale et du répertoire musical. Et malgré leur caractère rudimentaire et oral, ces normes ont dû être aussi valables et efficaces que des notations graphiques.

La tentative de compléter l'étude du moyen âge de l'histoire de la musique en renvoyant au folklore roumain a prouvé qu'elle répond aussi à une nécessité de l'ethnomusicologie. En effet, d'élargir le champ de recherche de l'histoire musicale vers le domaine du folklore dans sa relation avec la musique d'origine non folklorique semble ouvrir à l'ethnomusicologie une nouvelle perspective sur son objet. Car, en fin de compte, il s'agit d'un problème très proche et concernant plusieurs aspects spécifiques folkloriques et non folkloriques se trouvant le long du temps dans la culture musicale du peuple roumain.

Notes

[1] *The value of document of oral attestation in the study of musical folklore in the earlier periods. Methodological premisse applied to the Roumanian Folklore*, communication présentée à la Ve séance du groupe d'études I.F.M.C. (International Folk Music Council) concernant «Les Sources de la Musique Populaire», sous la présidence du Prof. Dr. Wolfgang Suppan, tenue á Seggau am Leibnitz, Autriche, mai 1977.

[2] La notion de musique «littérale» a été employée pour la première fois dans la thèse de doctorat de l'auteur, intitulée *Psihologia Folclorului Muzical. Contribuţia psihologiei la studierea muzicii populare*, Bucarest, 1973. Par musique littérale on comprend cette musique pour laquelle, initialement, ont été créés un alphabet et des normes d'écriture spécifiques.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[3] GHIZELA SULIŢEANU, *Premisses concerning the Thracian origin of the Romanian musical folklore*, communication au deuxième Congrès International de Thracologie, septembre 1976, Bucarest, publiée en roumain dans *Noi Tracii* (Milan), IIIe année, 31 mars 1977, p. 1–9; et *Premisses on the Romanian musical folklore in the XIIIe century*, communication à la IVe séance du groupe d'études de l'I.F.M.C. «Sources de la musique populaire», tenue à Kazimiercz, Pologne, oct. 1974, et présentée en résumé à la session scientifique de l'Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectologiques de Bucarest, mai 1976.

[4] L'effervescence même de la science contemporaine semble obliger une série de disciplines, parmi lesquelles l'histoire de la musique, à instituer, à côté des principes et des lois, aussi une méthodologie qui leur soient spécifiques.

[5] La première période entre le Xe et la fin du XIVe siècles; la seconde entre 1400 et 1600; la troisième entre 1600 et 1715; la quatrième de 1715 à 1784; voir *Hronicul Muzicii Româneşti*, vol. I, Bucarest, 1973, p. 80–81.

[6] Inter-disciplinaire surtout pour ce qui concerne l'histoire, l'archéologie, la psychologie (psychophysiologie), la sociologie, la recherche folklorique, l'histoire de l'art; intra-disciplinaire avec l'ethnomusicologie et la musicologie.

[7] En cours d'élaboration, l'ouvrage de l'auteur: *Cîteva elemente de continuitate etnologică ale culturii neolitice de tip Cucuteni-Băiceni, la poporul român*, où il présente quelques éléments qui attestent avec une certitude suffisante la permanence d'une vie humaine dans la zone respective.

[8] CRISTIAN C. GHENEA, *Din trecutul culturii muzicale româneşti*, Bucarest, 1965, p. 9–10.

[9] GHIZELA SULIŢEANU, *Les Cantiques de souhait «colindatul» des jeunes filles chez le peuple roumain dans le complexe du folklore balkanique*, communication au symposion du Festival Folklorique, Ohrid, Macédoine, Yougoslavie, 7.VII.1975.

[10] Par exemple, le transfert de la coutume du «Caloian» liée au temps de sécheresse et pratiquée d'abord par les jeunes filles dans la sphère des fillettes et même des enfants; voir GHIZELA SULIŢEANU, *Încercarea de caracterizare a folclorului muzical din jud. Brăila în complexul folcloric românesc contemporan*, in *Studii de etnografie şi folclor din jud. Brăila*, vol. II, Brăila, 1977.

[11] JOHN MEYER, *Kunstlied und Volkslied in Deutschland*, Halle, 1906.

[12] ILIA MANOLOV, *Trakiskije elementy v bolgaroskoj narodnoj muzyke*, communication au IIe Congrès International de Thracologie, Bucarest, sept. 1976, ex. 2 «Il secondo imno Delfico ad Apollo».

[13] Voir note 5 ici-même: il n'est pas exclu qu'à mesure d'une connaissance approfondie la durée affectée aux deux premières périodes médiévales s'écourte par l'intercalation de nouvelles périodes.

[14] CICERONE POGHIRC, *Homère et la ballade populaire roumaine*, dans les Travaux du IIIe Congrès International d'Études Sud-Est européennes, vol. II, Linguistique, Littérature, Folklore, Ethnographie, Droit et Institutions, sept. 1974, Bucarest, p. 273.

[15] GHIZELA SULIŢEANU, *La Musique dans les narrations des orientaux Turcs et Tatares de la R. S. de Roumanie*, in *Narodno Stvaralastvo*, n°s 29–32, en l'honneur de l'Académicien Prof. dr. Dušan Nedelcović, Belgrad, 1969, p. 265–285.

[16] Mentionnée chez les musiciens qui ont accompagné le cortège de Michel le Brave à Alba Iulia, le 1er juillet 1600.

[17] Construite par le voïvode Neagoe Basarab durant son règne (1512–1521).

[18] GHIZELA SULIŢEANU, *Les Caractéristiques musicales de la ballade «Maître Manole»*, in Zbornik Kongress S.U.F.J., Jajce, 1968, Sarajevo 1971, p. 213–228; *Revista de etnografie şi folclor*, tome XVI, 1971, n° 2, p. 97–116, Bucarest, *Muzica baladei «Meşterul Manole». Coordonate tipologice ale unui stil de execuţie liric-narativ*.

[19] GHIZELA SULIŢEANU, *Muzica dansurilor populare din Muscel, jud. Argeş*, Bucarest, 1976.

[20] GHIZELA SULIŢEANU, *Probleme de metodologie în culegerea şi studierea dansurilor populare din Muscel*, in *Revista de etnografie şi folclor*, tome XI, 1966, n° 4, p. 503–519.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA TECHNIQUE DE VARIATION ET DE DÉVELOPPEMENT DU MOTIF DANS LES QUATUORS À CORDES OP. 22 DE GEORGES ENESCO

Speranța Rădulescu

La démarche que j'entreprends ici — celle de mettre en évidence les modalités de composition au moyen desquelles Enesco réalise la variation et le développement du motif dans ses *Quatuors à cordes op. 22* — réclame au préalable la connaissance, sous le rapport de l'intension et de l'extension, des concepts descriptifs avec lesquels je compte opérer, à savoir: motif, variation et développement (connaissance qui justifierait par ailleurs la prémisse indirectement formulée dans le titre, que les ouvrages en discution ont une structure à motif) et l'adoption d'un set d'instruments capables de conduire au découpage des syntagmes qui constituent l'objet même de la recherche.

C'est chose généralement admise que les notions auxquelles je me réfère ne sont définies qu'avec approximation et que les techniques analytiques en vigueur ne sont qu'empiriques ou bien non fondées sur un système de principes et critères formulés de manière cohérente et explicite [1]. Comme suite, je considère que le fait de commencer par préciser les sens accordés ici aux termes et par exposer les modalités analytiques dont il sera fait usage est non seulement nécessaire, mais encore apte à faciliter la compréhension sans équivoque du fond même de ce travail: l'étude de la variation et du développement du motif.

Le motif musical est le syntagme mélodique polarisé par un seul accent culminatif. Cette description structurale, que les lignes qui suivent vont d'ailleurs reprendre et approfondir, s'inspire manifestement de la théorie riemannienne du motif [2], mais, en même temps, elle est modelée conformément à certaines recherches plus récentes du domaine de la syntaxe phonologique [3].

La structuration du motif est binaire, elle se fonde sur l'opposition de deux termes (ou séquences mélodiques-rythmiques): terme non marqué *vs* terme marqué (lesquels seront symbolisés ici par N, respectivement M). La première séquence — N — exprime l'accumulation de l'énergie, de la tension; la seconde — M — manifeste la culmination et éventuellement le relâchement de la tension du motif. La marque du terme M est donnée par l'accent culminatif [4], qui désigne en même temps le point d'articulation interne du motif. Cet accent peut coïncider — sans toutefois s'identifier — avec un accent métrique principal.

Le motif est une unité de la forme de l'expression [5]. La substance qu'il employe — la matière d'intonation brute (Rohstoff) par le modelage de laquelle se constitue — est *la cellule*. J'attire ici l'attention sur l'acception particulière que j'accorde — aux termes de la théorie riemannienne — à la notion de *cellule:* celle de schéma mélodique abstrait, qui sous-tend le motif. La transformation de la cellule en motif suppose l'attribution au premier des deux termes d'une dimension métro-rythmique, dynamique et timbrale, ainsi que l'éventuelle amplification de son ornementation; la transformation du motif en cellule suppose, par contre, l'élimination des notes mélodiques et ornementales et la retraite des valeurs métro-rythmiques, dynamiques et timbrales, accordées aux sons. La première opération, déductive, est l'œuvre du créateur; la seconde, inductive, est de la compétence de l'analyste.

Je désigne par *configuration* l'aspect ou le contour mélodique-rythmique du motif. La configuration — une réalité musicale à double face — est le mode d'existence mélodique et rythmique de la cellule. Dans le cadre de la configuration on peut opérer la séparation de la composante mélodique de la composante rythmique.

Je considère que, au niveau du motif, *la dimension métro-rythmique est formative* et se reflète dans la structure; *la dimension mélodique est distinctive* et prend une forme concrète dans la configuration mélodique; quant aux dimensions dynamique et timbrale, elles ne sont pertinentes ni pour la structure, ni pour la configuration.

S'il est vrai que le motif est le syntagme polarisé par un accent culminatif, il est tout aussi vrai qu'un syntagme qui ne se constitue pas autour d'un accent culminatif n'est pas un motif; il sera désigné ici par *figure* [6]. Je tiens à préciser cependant que figure et motif n'apparaissent dans leur forme pure que dans certains styles musicaux. En fait, ces deux types de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

syntagmes doivent être tenus pour les termes extrêmes d'une opposition graduelle: *structuré vs informe*. Les termes intermédiaires de cette opposition, je les appelle *pseudo-motifs*. Au point de vue de la structure, le pseudo-motif se caractérise par une intensité diminuée de l'opposition N *vs* M.

La description du motif proposée ici est, comme je le disais, provisoire et assez imprécise. Elle ne spécifie en rien le mode dont l'accent culminatif peut être mis en relief, ni comment se définit la démarcation entre N et M – opérations effectivement laissées à la charge de l'intuition de l'analyste. De même, cette description élude un autre aspect important, celui de la délimitation en extrêmes du motif. Considérant toutefois que celui-ci ne peut constituer une apparition singulière dans le cadre d'une œuvre musicale organiquement construite j'adopte — en vue de son découpage du contexte — le critère de la répétition. Proposé par Nicolas Ruwet dans son étude *Méthodes d'analyse en musicologie* [7], mais existant déjà antérieurement dans la méthodologie analytique sous une forme plus ou moins grammaticalisée, ce critère n'est cependant ni infaillible, ni suffisant [8], étant donné que la répétition dans les conditions de la non-altération ou de minime altération des articulations externes du motif est rare, tout au moins dans certains styles musicaux. J'apprécie par conséquent que les démarcations du motif — approximativement tracées au commencement, en vertu de sa répétition — doivent être corrigées par la suite des opérations suivantes:

— le rangement sur l'axe paradigmatique de toutes les variantes que le motif manifeste au cours du texte musical;

— la mise en évidence du *motif-prototype* [9] ou de la *structure-pilote* [10] qui se constitue comme *base de son paradigme* [11];

— la confrontation de la base avec chacune des variantes du motif contenues par le paradigme et la reconsidération des limites externes de ces dernières.

En conclusion, l'instrument dont je ferai usage pour découper le motif sera la base du paradigme dans lequel il s'encadre. D'établir ou d'abstraire la base représente une opération possible grâce à la répétition qui fonctionne en tant que principe de construction de la plus grande généralité dans le langage musical. Le même instrument me servira également — comme on le verra ci-dessous — dans l'étude de la variation et du développement du motif.

Je désigne par *variation* le processus de l'altération d'un syntagme musical dans les conditions du maintien de son identité; et par *variante*, toute hypostase concrète d'un syntagme soumis à la variation.

La variation du motif respecte, par conséquent l'opposition binaire N *vs* M et la position de son, l'accent culminatif de celui-ci. Les altérations, impliquées par la variation visent soit 1) la substance même du motif (la cellule et la configuration mélodique-rythmique), soit 2) les relations de position [12] qui s'établissent sur l'horisontale ou sur la verticale [13] entre le motif et d'autres syntagmes du texte. L'étude de la variation du motif dans les Quatuors à cordes op. 22 va prendre en considération uniquement les modifications du type 1), plus exactement les modifications opérées au niveau de la substance.

J'entends par *développement* le processus de l'altération (strictement substantielle) d'un syntagme musical jusqu'à la destruction de son identité. Le développement d'un motif suppose la variation mais la transgresse du fait qu'il attaque ou anéantit les caractéristiques définissant cette unité, à savoir l'opposition N *vs* M et la position — voire même l'existence — de l'accent culminatif. Par développement, un motif évolue vers un autre motif, figure ou unité avec un statut structural intermédiaire (pseudo-motif).

Les variantes d'un motif apparaissent à la suite de l'exécution des *opérations de variation* au niveau de la base du paradigme qui les renferme; par conséquent, en principe, le motif ne se trouve directement modifié que dans le cas où il s'identifie à la base de son paradigme. Comportant des degrés de complexité divers, les opérations de variation appliquées à la base peuvent se réduire aux opérations élémentaires suivantes:

a) sur le plan mélodique:
— adjonction d'un son ou groupe de sons;
— élimination d'un son ou groupe de sons;
— substitution d'un son ou groupe de sons par un autre son ou groupe de sons (élimination + adjonction);

b) sur le plan métro-rythmique:
— adjonction d'une ou de plusieurs valeurs rythmiques;
— élimination d'une ou de plusieurs valeurs rythmiques;
— substitution d'une ou de plusieurs durées (élimination + adjonction).

Observations: 1) Les opérations de variation s'appliquent à l'une ou aux deux séquences constitutives du motif (N et M). 2) La déformation des intervalles (extension, compression ou modification de leur sens) est en dernière instance un aspect particulier de la substitution sur le plan mélodique. 3) La déformation rythmique — aspect particulier de la substitution — se réalise par l'augmentation et/ou la diminution

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

proportionnelle ou bien libre des durées. 4) La variation au niveau métro-rythmique peut affecter la condition métrique de toutes les durées du motif, à l'exception de celle attribuée au son marqué par l'accent culminatif. 5) Dans la plupart des cas, les variations effectuées sur le plan mélodique et celles appliquées au niveau métro-rythmique se conditionnent réciproquement. 6) La distribution en séquences du motif (la modification de sa position de hauteur) est, comme la répétition, une opération relationnelle et non pas substantielle; en tant que telle, la présente étude l'ignorera. 7) L'élision, dans un motif, d'un fragment plus consistant s'appelle tronçonnement et la séquence mélodique-rythmique retenue après l'élision — tronçon. Le tronçon obtenu à la suite d'une (ou de plusieurs) opération(s) de variation conserve le point de l'articulation intérieure du motif dont il provient.

Les opérations élémentaires qui entrent dans la constitution des développements complexes et auquels elles sont propres sont:

a) sur le plan mélodique:
— la suppression d'un ou de plusieurs sons, opérée au point vital du motif, c'est-à-dire au point de l'articulation interne;

b) sur le plan métro-rythmique:
— l'élision d'une ou de plusieurs durées, effectuée au même endroit (opération directement déterminée par la précédente);
— la substitution d'une ou de plusieurs durées par d'autres, substitution entraînant la réconsidération expresse de la condition métrique — et implicitement structurale — du motif.

Observations: 1) Le tronçon obtenu par l'élision opérée sur un motif soumis au développement se transforme en figure, pseudo-motif ou — dans le cas où il subit un nouveau développement qui consiste dans l'adjonction d'une séquence accentuée d'une façon culminative ou par la pose d'un accent culminatif sur l'un des sons qui le composent — dans un autre motif. 2) Les opérations que le motif-base supporte au niveau dynamique et timbral (tout premièrement des substitutions, mais aussi des adjonctions ou suppressions) n'affectent pas sa structure; comme tel, elles doivent être tenues pour des opérations de variation.

Le paradigme d'un motif est la classe des syntagmes provenus de l'altération de la base par des procédures de variation ou de développement. Les facteurs déterminants du paradigme sont: I) la grandeur — donnée par le nombre des syntagmes composants et II) l'amplitude du régistre de variation — donnée par la plus grande déviation par rapport à la base enregistrée dans ses limites.

Je considère que l'analyse de la variation et du développement d'un motif extrait d'un texte musical déterminé devra mettre en relief: la base du paradigme dans lequel il s'inscrit, les opérations de déviation par rapport à la base, le paradigme même ainsi que les relations qui s'établissent entre ces trois éléments.

Avant d'aborder effectivement les motifs des Quatuors à cordes op. 22, il convient de faire les remarques suivantes:

a) Les précisions théoriques antérieures ont un caractère provisoire; elles n'ont été formulées qu'en vertu d'une nécessité, celle d'asseoir la démonstration sur un appareil d'instruments opérationnels grammaticalisé et d'une certaine rigueur;

b) Les Quatuors à cordes d'Enesco ont été examinés à maintes reprises depuis des perspectives différentes. Dans la démarche qui suit je me servirai largement des résultats obtenus jusqu'à présent, spécialement de ceux concernant la technique énescienne de construction, de variation et de développement du motif, en indiquant dans les notes les études musicologiques où ils ont été formulés.

c) L'aspect inédit de ma démarche consiste dans l'essai de surprendre et de révéler certains sens évolutifs de la technique de variation et de développement chez Enesco. A ce point de vue, les deux ouvrages se prêtent fort bien à l'étude; premièrement parce qu'ils utilisent le même ensemble instrumental (sachant que l'on tient pour indiscutable l'influence de la technique instrumentale sur la technique de variation et de développement); secondement parce qu'ils ont été composés à un intervalle de temps suffisamment grand pour la précision de tels sens; enfin, parce qu'ils renferment tout un monde de motifs divers sous de multiples aspects.

◇

Examinant les plans mélodiques des Quatuors à cordes op. 22, j'ai constaté leur articulation en motifs, pseudo-motifs et figures; j'ai remarqué également que les pseudo-motifs et les figures présentent dans le texte du moins une hypostase nettement structurée sur la base de l'opposition binaire N *vs* M, ce qui m'a fait supposer qu'ils représentent le résultat du développement de certains motifs.

Afin de démontrer ces observations empiriques, d'une part, et d'atteindre le principal objectif de ma démarche, d'autre part, je vais tout d'abord procéder à la sélection de six motifs — trois pour chaque quatuor — et à l'élaboration de leurs paradigmes par *le groupement en classes des syntagmes qui, au niveau de la configuration mélodique-rythmique, présen-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tent des similitudes évidentes. Au terme de ces opérations, je serai en mesure de mettre en lumière les processus de variation et de développement qui déterminent ces paradigmes ainsi que les modalités techniques employées au cours de ces processus.

Les motifs ont été sélectionnés en vertu des qualités suivantes:

I) leur structure est fondée sur des oppositions binaires suffisamment prégnantes;

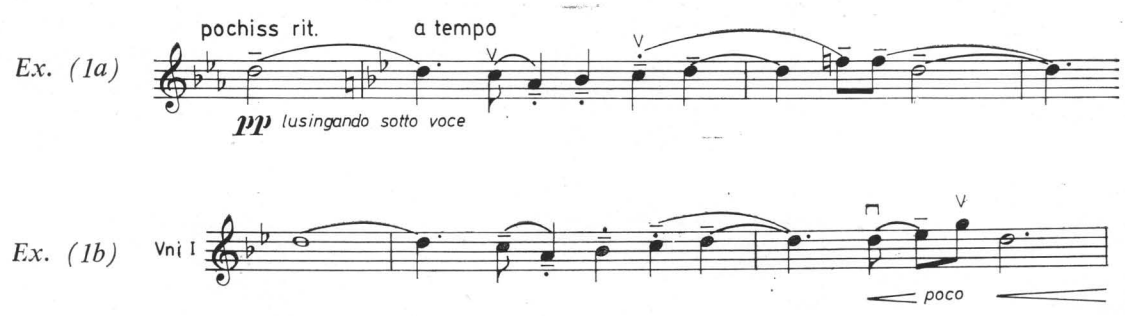
II) leurs articulations externes sont si évidentes qu'elles n'exigent plus de corrections ultérieures;

III) par eux-mêmes ou par leurs hypostases, ces motifs ont un certain poids dans les textes d'où ils ont été extraits;

IV) ils diffèrent sensiblement par la configuration mélodique-rythmique, la fonction syntaxique et expressive, le degré d'adéquation au modèle structural du motif proposé et le degré de variabilité.

Le motif (1) est une séquence thématique — diatonique et tonale — provenant de la seconde idée du premier mouvement *(Allegro moderato)* du Quatuor en Mi majeur. Sa structure est conforme au modèle proposé, révélant une opposition binaire relativement intense. Le terme non marqué de ce motif se caractérise par une ligne mélodique graduellement ascendante, propulsée par une formule *cambiata* et achevée par un saut de tierce mineure de même sens. Le son marqué par l'accent culminatif, qui constitue d'ailleurs le terme marqué du motif, est atteint par une chute de tierce mineure et souligné par sa position métrique (sur le temps fort de la mesure) et sa condition rythmique (durée longue par rapport aux durées des autres sons). Le pas descendant de tierce mineure conduisant vers l'accent culminatif représente le noyau du motif tout entier; il exprime dans une forme concentrée l'opposition sur le plan mélodique (ascendant *vs* descendant), rythmique (dynamique *vs* statique) et métrique (non accentué *vs* accentué) entre les termes N et M. Les articulations externes sont résolues par respiration et respectivement répétition.

Le motif (1) se présente sous deux hypostases distinctes dans le texte: (1a) et (1b). Le motif (1b) dérive de (1a) par une légère modification (la substitution d'un bref fragment mélodique-rythmique par un autre), opérée à l'endroit très significatif de l'articulation interne. En dernière instance, le motif (1a) engendre le paradigme (1) tout entier; mais les opération de variation et de développement sont appliquées soit sur (1a), soit sur (1b); par conséquent, l'un comme l'autre sont des motifs-prototypes, revendiquant également la fonction de base[14] (ex. (1a) et (1b)).



Dans le but de relever les différences manifestées par les syntagmes du paradigme (1) au niveau de la structure et de la configuration, j'ai procédé à la distribution par classes de ce paradigme, sur le critère du degré de complexité relative des opérations supposées, autrement dit, sur le critère du degré de déviation par rapport à la base enregistrée par les syntagmes composants[15]. Ainsi:

I) la classes des variantes du motif (1), dans le cadre de laquelle j'ai distingué:

Ia) la sous-classe des variantes de (1a) et

Ib) la sous-classe des variantes de (1b);

II) la classe des tronçons de motifs et des variantes de tronçons provenus de (1) (avec statut structural de motifs *in nuce*, pseudo-motifs ou figures), dans le cadre de laquelle j'ai établi les subdivisions suivantes:

IIa) la sous-classe des syntagmes provenus de (1a),

IIb) la sous-classe des syntagmes provenus de (1b) et

IIc) la sous-classe des syntagmes provenus de (1a) et/ou de (1b);

III) la classe des motifs qui diffèrent de (1a) et de (1b), mais qui s'apparentent à ceux-ci par un tronçon ou une variante de tronçon commune.

De la formulation même du critère de classification, il résulte que a) les groupes de syntagmes délimités dans le cadre du paradigme (1)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se trouvent dans un rapport d'opposition graduée. b) L'application du critère avec conséquence devrait conduire à l'établissement d'un nombre beaucoup plus grand de classes (tendant vers le nombre des syntagmes contenus par le paradigme); aussi bien, mes délimitations sont-elles quelques peu conventionnelles. c) Enfin, il est évident que les syntagmes de la dernière classe peuvent se réclamer légitimement d'autres paradigmes; en d'autres mots, *la mobilité des tronçons, leur capacité de se recombiner librement* [16], *se reflètent dans l'intersection de paradigmes.*

Je viens de dire que l'opération de variation qui engendre l'hypostase (1b) est une substitution; elle a comme effet sur le plan mélodique un agrandissement figuré du pas ascendant qui anticipe l'accent culminatif aussi bien que du saut descendant par lequel il est atteint, alors que sur le plan rythmique elle cause une légère dynamisation.

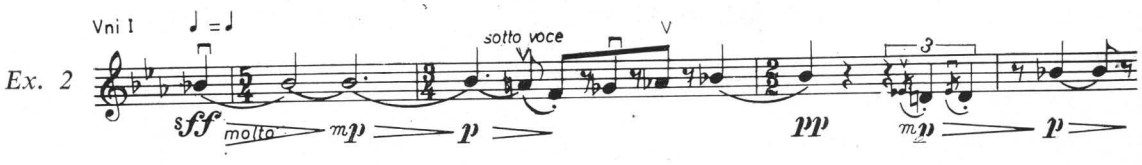
Les opérations de variation par lesquelles prend naissance la classe de syntagmes I — la classe des variantes des motifs (1a) et (1b) — sont, sur le plan mélodique:

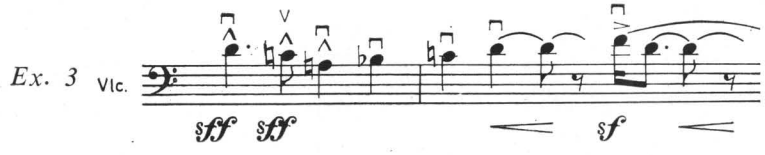
A) l'élision de la formule *cambiata* de l'*initium* des motifs-prototypes, ou bien d'un fragment de leur marche graduellement ascendante;

B) l'adjonction, au moyen de:
- la répétition, au même niveau de hauteur ou bien à l'octave inférieure, d'un ou de plusieurs sons;
- l'amplification de la formule *cambiata* par l'intercalation de certaines notes d'échange;
- l'extension et l'enrichissement chromatique de la ligne graduellement ascendante;
- l'ornementation des sons par des trilles ou fioritures, etc.;

C) la substitution, laquelle se manifeste tout spécialement par la déformation (extension ou compression) et/ou le changement de sens d'un ou de plusieurs intervalles et s'opère de préférence aux extrêmes des motifs, mais aussi aux sections centrales.

En ce qui concerne les opérations effectuées sur le rythme — suppressions, adjonctions, substitutions des durées ou de groupes de durées — elles sont, dans la plupart des cas, déterminées par les opérations correspondantes effectuées au niveau mélodique; il existe cependant des situations où elles n'affectent que le rythme, sans comporter des conséquences sur le plan de l'intonation, ainsi que dans les exemples ci-dessous (ex. 2 et 3).





Le premier exemple ci-dessus illustre la substitution de certaines parties des valeurs rythmiques par des silences. Le second — la diminution de la durée du son qui précède le son pourvu de l'accent culminatif et son attraction dans la sphère du terme marqué [17].

Dans les grandes lignes, les altérations rythmiques respectent les relations de durées établies par les motifs — base (1a) et (1b); elles dynamisent ou, au contraire, décongestionnent du point de vue rythmique les variantes de motifs, en créant parfois l'impression d'un déroulement *rubato* de celles-ci.

Les opérations de variation sur le plan des nuances et des timbres — qui sont, en général, des substitutions des valeurs initiales par d'autres valeurs — semblent fort peu dépendre des autres opérations de variation, n'étant plutôt que l'effet d'une série de facteurs imposés par le contexte; de plus, elles n'affectent pas la (structure ou bien la) configuration des motifs-prototypes [18]. Aussi, ai-je décidé de les exclure — tout au moins provisoirement — de mon analyse; je précise seulement que la variabilité aux paramètres dynamique et timbral est manifestement très large par rapport aux virtualités de l'ensemble instrumental utilisé par le compositeur.

La seconde classe de syntagmes (II) prend naissance à la suite d'opérations similaires à

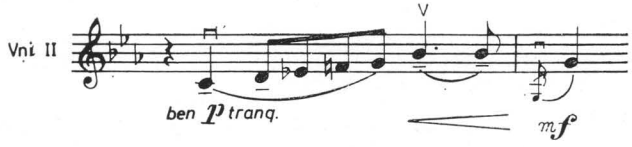
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

celles déjà mises en lumière pour la Ire classe; s'y ajoute toutefois le tronçonnement — un type particulier d'élision offrant deux aspects:

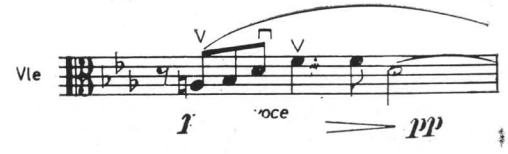
A) le tronçonnement à variation — qui respecte l'opposition binaire des motifs et, par conséquent, leur identité, et

B) le tronçonnement à développement — qui attaque les motifs ou même les anéantit, en les transformant en pseudo-motifs ou figures.

Entre un tronçon de motif résultant de l'opération A) et une variante de motif atteinte par élision il existe un différence quantitative, non pas une qualitative, qui s'exprime par les dimensions — plus grandes ou plus réduites — du fragment retenu. Une fois de plus, la dose d'arbitraire que suppose toute division en classes du paradigme (1) devient manifeste (ex. (4a) et (4b)).



Ex. (4a)



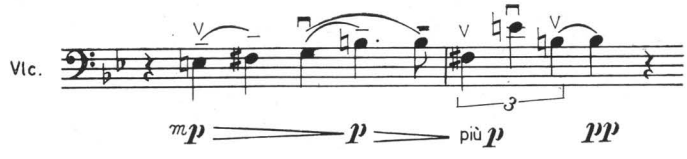
Ex. (4b)

Les syntagmes de la IIIe classe s'obtiennent par des opérations similaires à celles que je viens d'exposer pour les deux précédentes, auxquelles s'ajoutent:

A) la juxtaposition d'un tronçon de motif provenu de (1a) ou de (1b) à côté d'un ou même deux fragments mélodiques-rythmiques, figures, tronçons ou simplement successions d'intervalles nouveaux (adjonction) et

B) l'attribution d'une nouvelle valeur métro-rythmique au syntagme obtenu, afin de la transformer dans un motif inédit (substitution complexe sur le plan des durées) (Ex. 5). A) et B) sont des opérations de développement.

Ex. 5

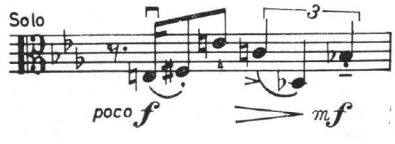


Observations: 1. Le paradigme (1) contient 79 syntagmes, dont les déviations par rapport à la base sont généralement modérées. 2. Les opérations par lesquelles prend naissance une classe de syntagmes sont partiellement propres à celle-ci, partiellement similaires à celles qui engendrent la classe de syntagmes d'ordre immédiatement inférieur. 3. Les opérations de variation et de développement exposées sont exécutées successivement (en des points différents du motif-prototype) ou simultanément (dans le même point du motif-prototype); la simultanéité ne vise jamais plus de 3 (4 au maximum) opérations élémentaires. 4. Un seul syntagme ne témoigne jamais de plus de 4 ou 5 opérations élémentaires, mélodiques et/ou rythmiques. 5. L'ordre dans lequel des opérations subies par les motifs-prototypes (1) sont présentées ici — du simple au complexe — ne coïncide pas avec l'ordre de leur effectuation dans le texte.

Les observations 2., 3., 4. et 5. sont, pour une bonne part, valables pour tous les autres motifs qui seront examinés.

Le motif (2) — découpé du thème second du *rondo* final du Quatuor en Mi majeur — est un motif de type classique; tout d'abord par sa prégnance métro-rythmique, déterminante pour la force de l'opposition binaire N *vs* M; ensuite, par la précision de ses articulations externes; enfin, par les particularités des processus de variation et de développement auxquels il est soumis. Le terme non marqué exprime — par la ligne mélodique anguleuse, accusant de nombreux sauts, ainsi que par son rythme pointillé — une accumulation d'énergie qui culmine et s'achève dans la séquence marquée. Le motif (2) est la base en même temps que la première manifestation dans le texte du paradigme (2) (ex. 6).

Ex. 6



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La division du paradigme (2), dans le même but et à partir des mêmes critères que celle du paradigme (1), a fait valoir les classes suivantes:

I) la classe des variantes du motif (2);

II) la classe des variantes de tronçons provenus du motif (2) et

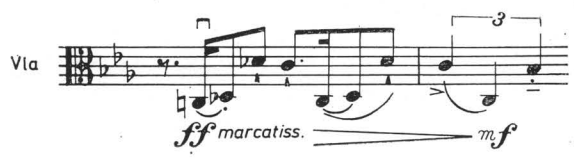
III) la classe des motifs différents de (2) mais lui étant apparentés par un tronçon ou une variante de tronçon.

La classe I présente les transformations mélodiques-rythmiques suivantes:

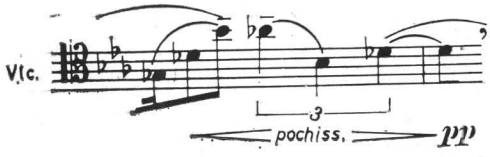
A) adjonction, à l'une des extrémités du motif-prototype, d'un fragment provenant de soi-même;

B) élision d'un ou deux sons de l'extrême droite du terme M, impliquant une série de modifications rythmiques (suppressions et/ou substitutions);

C) substitution, réalisée par la déformation et/ou le changement de sens de certains intervalles et par l'altération non essentielle de quelques rapports de durées (ex. (7a), (7b).



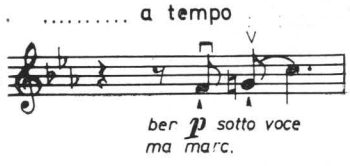
Ex. (7a)



Ex. (7b)

L'opération de développement spécifique à la IIe classe — qui est restreinte, dénombrant à peine trois syntagmes, en fait une figure et deux pseudo-motifs — consiste dans la suppression d'un fragment substantiel du motif-base, plus exactement de sa séquence marquée, plus variable et moins caractéristique. A l'encontre des variantes de motif, les tronçons tenant de la classe de syntagmes II dénotent des altérations rythmiques plus fortes par rapport à la base du paradigme (ex. 8).

Ex. 8



La IIIe classe se distingue par des opérations de développement propres:

A) l'addition, qui s'exprime par la juxtaposition d'un tronçon provenu du motif (2) et d'un fragment mélodique-rythmique d'origine partiellement ou totalement différente, doublée par

B) la transformation en motif du syntagme obtenu, par la pose d'un accent culminatif sur un son, donc par l'établissement de l'opposition N *vs* M. Dans la structure des motifs de la classe III, les tronçons du motif (2) fonctionnent comme des séquences non marquées (ex. 9).

Ex. 9

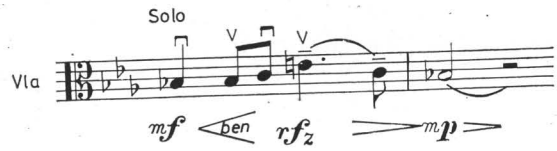
Observations: 1. Le paradigme (2) contient 20 syntagmes. 2. Entre ses limites, la variabilité est relativement réduite, c'est-à-dire que les opérations de variation et de développement — celles qui s'effectuent sur le plan métro-rythmique notamment — ne produisent que des déviations modérées par rapport à la base du paradigme. Je considère la technique de variation et de développement de ce motif comme proche de celle classique, beethovenienne.

Le motif (3) — détaché du mouvement lent *(Andante pensieroso)* du *Quatuor en Mi majeur* — a été formulé pour la première fois par le compositeur en 1897, dans son *Trio avec piano* en la mineur. Il a une structure binaire facilement décelable. Le terme N, beaucoup plus ample que le terme M, trace une ascension de quatre augmentée — au moyen d'une succession d'intervalles très goûtée par Enesco: seconde-tierce[19] — et une partie du trajet de retour à la position

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de hauteur initiale. Le demi-cercle imaginaire est fermé par le son marqué de l'accent culminatif, qui s'identifie au terme M. Dans cette hypostase — qui constitue la base du paradigme (3), mais non la première manifestation de celui-ci dans le texte — le motif se présente sous un aspect modal-diatonique (ex. 10).

Ex. 10



Le paradigme (3) peut être analysé, selon le critère du degré de complexité relative des opérations engendrant des syntagmes supportées par la base du paradigme, dans les classes suivantes:

I) la classe des variantes du motif (3);

II) la classe des tronçons découpés du motif(3)

III) la classe des motifs différents de (3), mais apparentés à celui-ci par un tronçon ou variante de tronçon.

Les opérations ci-dessous — de variation sur le plan mélodique — caractérisent la première classe:

A) l'adjonction, dans la plupart des cas au niveau du terme N, concrétisée par:

— l'augmentation graduelle, chromatique, du pas de seconde majeure;

— l'amplification de la séquence N par la reprise, au même niveau ou bien à un niveau supérieur de hauteur — d'un de ses fragments;

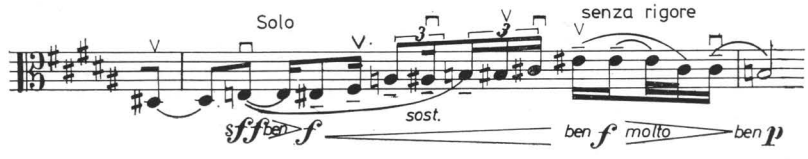
B) la substitution exprimée par:

— la déformation de certains intervalles, particulièrement de celui qui sépare N de M (opération qui accentue les disponibilités additives du motif);

— le remplacement du son ayant le rôle de terme marqué par un groupe de sons ayant la même fonction.

Les additions et les substitutions sur le plan mélodique entraînent des opérations de même type sur le plan rythmique, lesquelles engendrent des déviations fort accentuées par rapport au schéma rythmique proposé par la base du paradigme — le motif (3) (ex. 11).

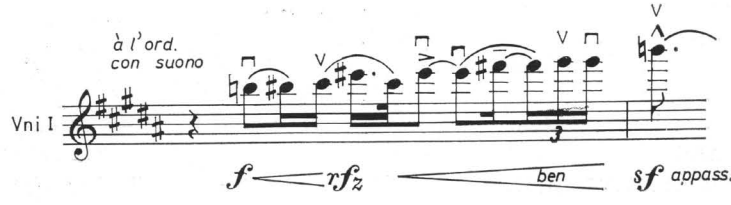
Ex. 11



Observations: 1. L'élision est absente des opérations de variation imposées au motif (3). 2. Les variantes du motif tributaires de transformations au niveau du terme M témoignent de plus fortes déviations par rapport à la base du paradigme; les déviations se manifestent, entre autres, par la dissimulation de l'opposition N *vs* M (comme une conséquence de l'amoindrissement de son intensité), ce qui se répercute sur la tendance vers des pseudo-motifs ou même d'autres motifs de ces variantes. Les opérations complexes qui leur donnent naissance présentent une particularité: elles sont appliquées soit à même le motif-prototype, soit sur des tronçons de ce dernier. Le phénomène reconfirme, dans un contexte nouveau, la validité de certaines observations antérieures [20].

Pour la IIe classe de syntagmes on remarque, comme opération spécifique, la suppression du terme M du motif-base (ex. 12). Enfin, la

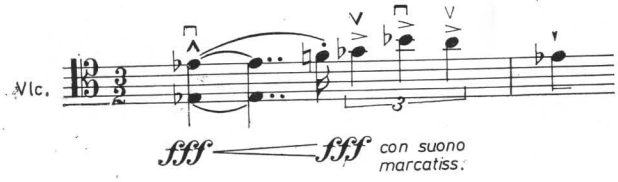
Ex. 12



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IIIe classe (comportant un seul membre) fait valoir la capacité — peu exploitée d'ailleurs — du tronçon retenu de s'associer à d'autres fragments mélodiques-rythmiques, en l'espèce, avec un tronçon découpé d'un motif du troisième mouvement du quatuor (ex. 13).

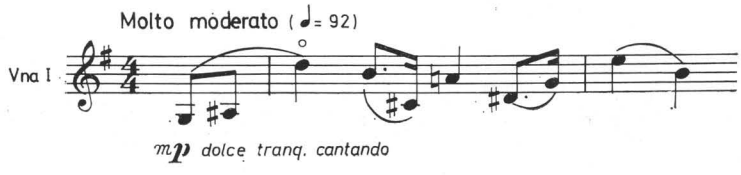
Ex. 13



Observations: 1. Le paradigme (3) renferme seulement 24 syntagmes; 2. cependant, l'amplitude de son registre de variation est grande, notamment au niveau du rythme, où s'enregistre la variabilité maximale. Les transformations opérées au niveau de ce paramètre ont pour effet la création d'un certain *parlando rubato*, dû à la juxtaposition de durées différentes qualitativement, mais proches en valeur absolue.

Le motif (4) — élément significatif du thème principal du premier mouvement *(Molto allegro)* du *Quatuor en sol majeur* [21] — est exposé par le violon au début de l'ouvrage. L'opposition binaire N *vs* M et les articulations — interne et externes — sont fermement configurées. La cellule diatonique sous-jacente se convertit en motif par l'adoption de chromatismes suspendus (do dièse) ou résolus avec retard dans un autre registre (la dièse, ré dièse). La ligne mélodique à profil ondulé, avec un sens généralement ascendant, est réalisée par des sons placés à l'intérieur d'un ambitus relativement large, de treizième majeure. L'accent culminatif, placé à l'endroit de la plus grande hauteur, est longtemps préparé par la marche mélodique ondulée et résolu par un pas de quatre descendante. Le motif (4), expression d'une tension romantique d'intériorité, se distingue par le contenu émotionnel autant que par sa configuration des syntagmes similaires du quatuor en mi majeur (ex. 14).

Ex. 14



Le paradigme (4), dont la base s'identifie avec le motif (4), comprend les deux classes ci-dessous:

I) la classe des variantes du motif (4) et

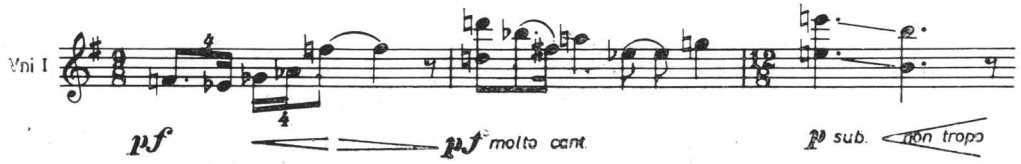
II) la classe des variantes de tronçons à partir de (4).

La Ire classe présente une variabilité considérable. Les opérations complexes imposées au motif-prototype cumulent plusieurs opérations élémentaires (adjonctions, suppressions, substitutions) visant le plan mélodique et/ou rythmique. Au niveau mélodique, l'addition consiste dans la juxtaposition ou intercalation de sons ou de groupes de sons (d'habitude des fragments provenus du même motif) dans le cadre du terme N (rarement M), ayant comme effet l'amplification du motif; l'élision affecte un ou deux sons se trouvant d'habitude en position centrale et détermine une réduction de celui-ci; enfin, la substitution se manifeste par la déformation des intervalles jusqu'à l'altération (voire même la destruction) de la cellule et des contours mélodiques du motif. La substitution est prépondérante parmi les opérations qui y sont effectuées. Pratiquement, tous les intervalles peuvent être déformés en même temps, à condition de respecter l'aspect ondoyant — si caractéristique — de la configuration mélodique et de conserver certains rapports de hauteur, encore qu'approximatifs, entre les sons composants. Au niveau du rythme, les adjonctions, les éliminations ou les substitutions de valeurs (déterminées ou non par les opérations correspondantes au niveau mélodique) engendrent des diminutions et/ou des augmentations inégales de certaines durées ou groupes de durées du motif-prototype; comme suite, ce dernier subit des compressions et/ou des dilatations temporelles, effectuées dans un esprit de grande liberté agogique. La plasticité métro-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

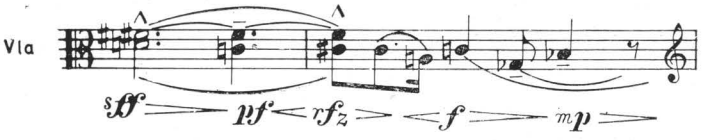
rythmique exceptionnelle du motif (4) permet son encadrement dans des mesures quantitativement et/ou qualitativement différentes (4/4, 3/4, 6/4 + 7/4, 9/8, 9/8 + 12/8, 12/8 + 9/8, 8/8(5 + 3)). La capacité du motif-prototype de supporter — sans perte d'identité — des altérations prononcées sur le plan métro-rythmique suggère, à mon avis, l'intention du compositeur d'exprimer (de manière conventionnelle) par le truchement du système rythmique divisionnaire une réalité tenant plutôt de la sphère du *parlando rubato* (ex. 15).

Ex. 15



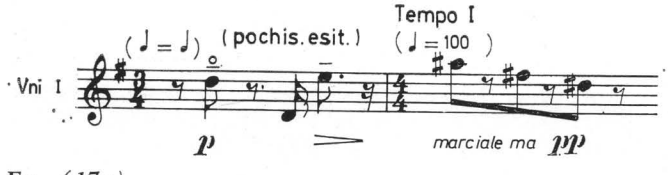
La IIe classe de syntagmes se constitue par des opérations spécifiques: tronçonnement à variation et tronçonnement à développement. Le premier fait du terme N du motif (4) un simple geste ascendant et du terme M — parfois — un seul son. Le second amène la complète élimination de la séquence marquée et la constitution d'un pseudo-motif ou figure à partir de la séquence non marquée (éventuellement fragmentée) (ex. 16).

Ex. 16



Observations: 1. 36 syntagmes sont compris dans le paradigme (4). 2. Celui-ci ne témoigne pas d'une classe de syntagme obtenue explicitement par l'amplification et la réconsidération structurale de certains tronçons du motif (cl. III). 3. Certaines variantes du motif (4) tendent à évoluer vers des pseudo-motifs par la dilution considérable de l'intensité de l'opposition binaire N *vs* M. 4. Entre les variantes de motif résultées d'une opération complexe comportant aussi l'élision et les syntagmes nés par le tronçonnement à variation appartenant à la IIe classe il n'est pas possible de tracer une nette démarcation; les deux sous-classes se trouvent dans une relation d'opposition graduelle.

Le motif (5) — tiré de la seconde idée du premier mouvement du Quatuor en sol majeur — se présente dans le texte sous deux hypostases: (5a) et (5b), les deux diatoniques et solidement ancrées dans la tonalité. Ce qui les distingues est la configuration rythmique du terme marqué. Ainsi que je vais le montrer ci-après, la différence est, en elle-même, peu importante, mais significative par le fait qu'elle est soulignée au moyen de la répétition. Les syntagmes (5a) et (5b) ont un statut structural bien précisé grâce à l'opposition N *vs* M, manifestée sur le plan mélodique (marche ascendante graduelle *vs* marche descendante en arpège), métrique (position sur un temps non accentué *vs* position sur un temps accentué) et rythmique (♩.♫ *vs* ♫♫ ou ♩.♫ *vs* ♫♩♩♩). L'accent culminatif affecte le son le plus haut, la pointe de l'arpège descendant déployé en valeurs égales, constituant en même temps l'élément mélodique-rythmique le plus caractéristique des motifs. Les articulations externes sont dépourvues de tout équivoque (ex. (17a) et (17b).



Ex. (17a)

Ex. (17b)

J'ai sectionné le paradigme (5) sur la base du même critère — celui de la complexité relative des opérations de variation et de développement au moyen desquelles les syntagmes composants sont engendrés — ainsi:

I) la classe des variantes du motif (5), plus précisément des variantes des motifs (5a) et (5b), élevées au rang de motifs-prototypes;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

II) la classe des syntagmes (au statut de pseudo-motifs et figures) obtenus par le tronçonnement des motifs–prototypes, et

III) la classe des motifs différents de (5a) et (5b), mais structurés autour d'un tronçon ou d'une variante de tronçon qui proviennent de ceux-ci.

Le motif (5b) dérive de (5a) par une modification rythmique consistant dans l'intercalation de silences entre les sons composants du terme M. Dans les limites de la première classe de syntagmes (I), les opérations appliquées à la base sont généralement peu complexes; elles altèrent — par de légères amplifications et/ou déformations intervalles et rythmiques — tout particulièrement le terme N des motifs-prototypes.

La deuxième classe de syntagmes (II) se caractérise par une variabilité étonnamment grande, compte tenu des dimensions restreintes des syntagmes constitutifs. Les opérations de variation exécutées seulement dans cette classe sont:

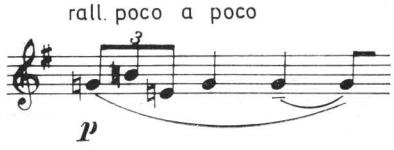
A) la modification de l'ordre de succession des sons (aspect particulier de la substitution) et

B) la figuration de la marche descendante en arpège (aspect de l'adjonction sur le plan mélodique), et les opérations de développement sont:

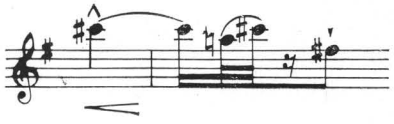
C) la suppression du terme N du motif-prototype (5a) ou (5b) et

D) la reconsidération sur le plan métro-rythmique du tronçon retenu (une substitution complexe au niveau des durées) (ex. (18a) et (b)).

Ex. (18a) Vni I



Ex. (18b) Vni I



La IIIe classe de syntagmes est faite de motifs et pseudo-motifs se constituant autour d'une variante de tronçon provenant du motif (5), en espèce autour de l'arpège descendant. Des transformations complexes se produisent à l'intérieur de cette classe, pouvant être décelées à travers des opérations élémentaires similaires à celles déjà relevées dans le cadre des classes I et II, ou bien à travers d'autres opérations spécifiques, de variation:

A) l'addition de notes de passage diatoniques entre les sons de l'arpège;

B) le changement du sens de ce dernier;

C) la juxtaposition de deux tronçons identiques (provenus de (5)), disposés à un autre niveau de hauteur et, par conséquent, l'amplification de la marche en arpège; et opérations de développement:

D) l'adjonction de sons ou de groupes de sons d'une part et d'autre de la variante de tronçon et

E) la structuration binaire, en motifs, des syntagmes obtenus par l'opération antérieure par valorisation rythmique et placement en mesure (ex. 19).

Ex. 19 Vni I

Observations: 1. Le paradigme (5) contient 41 syntagmes. 2. Les délimitations tracées à l'intérieur de ce paradigme sont, plus que jamais, sujettes à discussions, étant donné que certains syntagmes composants se prêtent à une double — ou même multiple — interprétation. 3. Attendu que l'unique tronçon de motif utilisé dans le développement a des dimensions réduites, que sa spécificité est presque inexistante au point de vue mélodique-rythmique et que les variations qu'il subit le rendent à peu près méconnaissable, cette troisième classe de syntagmes ne justifie pas dans une mesure assez grande son appartenance au paradigme (5); ses composantes pourraient être considérées plutôt comme des motifs apparentés par un fragment de configuration mélodique-rythmique avec le motif (ou les motifs) (5), mais encadrées dans des paradigmes différents [22].

Le motif (6) — renfermé par le plus ample et plus intéressant paradigme — a été découpé du premier mouvement du *Quatuor en sol majeur op. 22.* A plus juste titre il pourrait être considéré comme un pseudo-motif, attendu que

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'opposition binaire dont il témoigne est faible, non convaincante. Sa condition tonale est assez ambigüe et les articulations externes estompées (ex. 20). Par contre, la configuration

Ex. 20 Vlc.

mélodique du syntagme (6) — de fait une marche ondoyante autour d'une droite imaginaire, marquant des boucles progressivement augmentées d'un semi-ton (diatonique ou chromatique) dans chaque sens — est fortement individualisée. Son dessin caractéristique — que j'ai appelé «extension chromatique» — constitue le trait distinctif du paradigme (6), qui se décompose dans les classes suivantes:

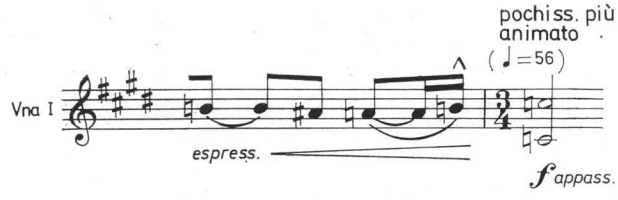
I) la classe des motifs, pseudo-motifs et figures modelés exclusivement à partir de l'extension chromatique, et

II) la classe des motifs, pseudo-motifs et figures modelés seulement en partie à partir de l'extension chromatique.

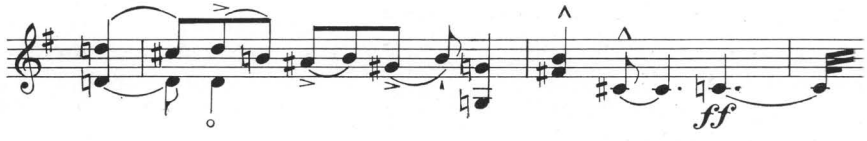
Pour sectionner le paradigme (6), j'ai renoncé à tenir compte de la structure des syntagmes composants, l'abandon de ce second critère de classification se justifiant par le fait que la base du paradigme (6) n'est pas un motif-prototype, mais une structure-pilote constituée de l'extension chromatique même.

J'ai disposé les syntagmes de la Ire classe suivant l'amplitude de l'extension chromatique qu'ils manifestent — une amplitude allant de la tierce diminuée à la neuvième majeure (ex. (21a) et (21b)); l'ordonnance ne tient pas

Ex. 21(a) Vna I



Ex. 21(b) Vna I



compte de leur succession dans le texte. J'ai également mis en évidence l'existence d'une sous-classe constituée d'un motif mieux individualisé (6′) et de ses variantes (ex. 22). Les

Ex. 22 Vna I

déviations des syntagmes à l'égard de la structure-pilote sont dues aux opérations suivantes:

A) l'élision de quelques sons, entraînant la suppression de certaines phases de l'extension chromatique, d'où la précipitation de celle-ci;

B) l'adjonction de quelques son (généralement, répétition de certains sons déjà exposés), produisant l'arrêt ou le rallentissement du processus d'extension chromatique. L'opération A) est propre aux amples extensions, alors que B) caractérise les extensions réduites.

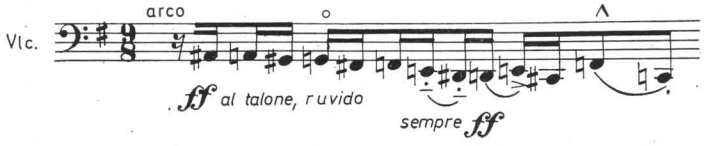
La dimension métro-rythmique de la classe I est très mobile. Ayant essayé d'en détacher quelques-unes de ses notes spécifiques, j'ai constaté le dynamisme — que je tiens à souligner ici — du rythme, exprimé par la succession de durées relativement brèves, ainsi qu'une tendance évolutive vers le *parlando rubato*, réalisée par la juxtaposition de valeurs différant par la qualité, mais proches du point de vue quantitatif.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Par le motif (6′) (ex. 22) et par ses variantes, l'extension chromatique s'exprime plus clairement et témoigne de plus de stabilité. Au niveau de la sous-classe engendrée par celui-ci, la variation se manifeste par des additions et/ou des substitutions sur le plan métro-rythmique opérées dans l'*initium* du motif-prototype (6′).

Les syntagmes de la IIe classe renferment dans leur configuration une, tout au plus deux, séquences issues de l'extension chromatique. Celles-ci ressemblent — sans s'identifier — aux tronçons de motif relevés dans les paradigmes précédemment examinés; car, pour être en principe illimitée aux extrêmes, l'extension chromatique ne peut toutefois engendrer de véritables tronçons. Les autres éléments qui rentrent dans la composition des syntagmes de la IIe classe ont des origines multiples, ainsi que des configurations mélodiques-rythmiques diverses. Je tiens à souligner comme significatif le fait qu'à l'exception du pseudo-motif ci-dessous — qui offre trois variantes dans le texte — les syntagmes de la IIe classe ne manifestent pas de rapprochements structuraux sensibles (ex. 23).

Ex. 23



Le plan métro-rythmique des syntagmes de la IIe classe est très divers et présente les mêmes caractéristiques générales que celui des syntagmes de la Ire classe.

Observations: 1. Le paradigme (6) contient 51 syntagmes. 2. L'amplitude de son registre de variation est exceptionnellement grande, la variabilité se manifestant surtout au niveau de la structure, de la configuration rythmique et de la condition métrique des syntagmes composants. Presque chacun d'eux exprime un autre degré de déviation par rapport au schéma invariant abstrait qu'il concrétise. Dans ces conditions, la division en classes du paradigme se fonde sur l'appréciation un peu grossière d'un matériel mélodique complexe, varié et non homogène à bien des points de vue; opérant toutefois cette division, on obtient des possibilités d'étude comparée des paradigmes (1)—(6); car, en fin de compte, les classes de syntagmes I et II du paradigme (6) sont, jusqu'à un certain point, homologues des classes I, II et respectivement III des autres paradigmes analysés.

Entre les motifs, les syntagmes du même niveau (pseudo-motifs, figures) et les syntagmes d'ordre immédiatement inférieur d'un quatuor énescien, de multiples relations de parenté s'établissent, lesquelles se manifestent par:

I) des similitudes au niveau de
a) la structure et la configuration mélodique-rythmique, on seulement de
b) la configuration mélodique-rythmique, considérée
b¹) dans l'ensemble ou
b²) par fragments; et par

II) l'existence
a) des intervalles ou des successions d'intervalles communes, ou
b) des formules mélodiques sous-jacentes — en partie ou totalement — aux syntagmes impliqués dans la relation.

Chaque modalité de manifestation institue un certain type et degré de parenté. Ainsi, les similitudes au niveau de la structure et de la configuration des motifs déterminent les parentés les plus proches, à savoir celles du type I a), existant dans le cadre des classes I de syntagmes. Les similitudes au niveau de la configuration mélodique-rythmique des motifs, seule, déterminent aussi d'étroites parentés mais, pourtant, d'un degré plus lointain, à savoir les parentés du type I b), qui s'instituent entre tous les syntagmes d'un paradigme, et sur la base desquelles j'ai fondé la démarche de mise en évidence des paradigmes.

Les parentés de type I (a et b), établies seulement dans les limites d'un paradigme de motif, sont en général explicites, facilement saisissables, alors que celles du type II (a et b) ne sont que subtiles, voilées, reconnaissables au prix d'un effort analytique; elles affectent néanmoins le subconscient de l'auditeurs en lui donnant l'impression d'un «déjà connu»[23]. Les parentés du type II a) et II b) sont significatives pour l'unité de construction sur le plan microstructural des ouvrages.

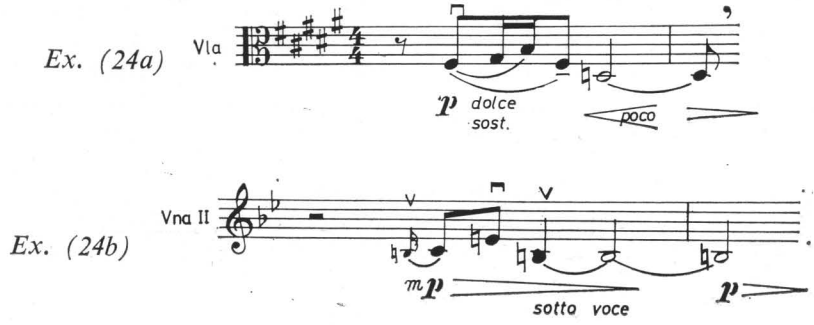
Les motifs (1), (2) et (3) sont reliés par un dense réseau de relations de parenté — immédiate ou médiée, d'un type ou d'un autre type — avec tous les syntagmes du même niveau ou de niveau inférieur du *Quatuor en Mi majeur*. Les relations prédominantes — les plus étroites en même temps que les plus frappantes — sont

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

celles du type I (a et b). Etant déjà mises en évidence à l'occasion de l'analyse des paradigmes (1)—(3), je ne reviens sur elles que pour préciser:

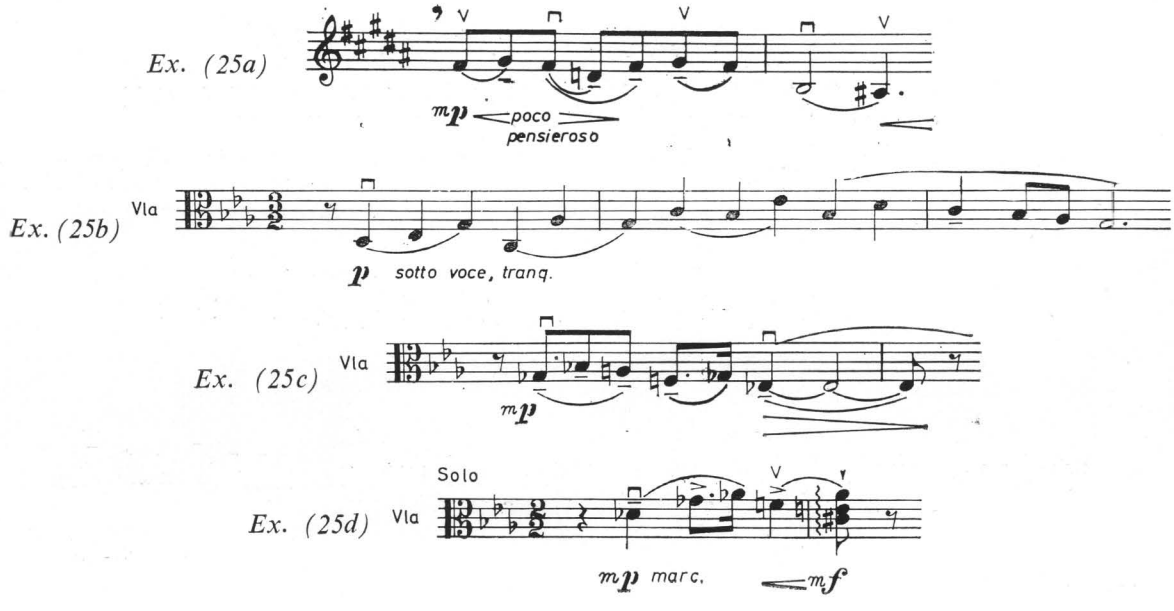
A) la prépondérance des relations de parenté entre les variantes de motif (type I a), exprimées par les classes de syntagmes I;

B) la prégnance des parentés issues des similitudes au niveau de la configuration mélodique-rythmique (type I b[1]), décelables surtout dans les classes II des paradigmes (1), (2) et (3). Certains syntagmes entraînés à de telles relations présentent la particularité de pouvoir être interprétés comme résultant de l'altération d'une base paradigmatique ou d'une autre; seul le contexte permet de tirer au clair leur origine exacte (ex. 24 a, 24 b).



C) la signification particulière des relations de parenté contractées à partir des similitudes des fragments constitutifs (type I b[2]), exprimés dans les classes de syntagmes III; en effet, tout comme les relations du type I b[2], celles-ci ménagent les possibilités de parenté entre plusieurs paradigmes distincts.

Les motifs (1), (2) et (3) établissent des relations de parenté aussi avec les syntagmes qui tiennent de paradigmes différents, notamment au moyen de successions internalliques communes (type II a): seconde ⇄ tierce, seconde ⇄ quarte et (avec une fréquence moins grande) seconde en association avec n'importe quel intervalle ascendant ou descendant[24]. Parmi celles-ci, la succession tierce (majeure ou mineure) ⇄ seconde (majeure ou mineure) est, sans aucun doute, la plus importante, étant aussi la plus implantée dans les lignes mélodiques du quatuor et dans la pensée mélodique énescienne en général. Se manifestant sous différentes hypostases métro-rythmiques, cette succession crée des contiguïtés encore perceptibles même entre syntagmes divergents sous les autres aspects (ex. 25).



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

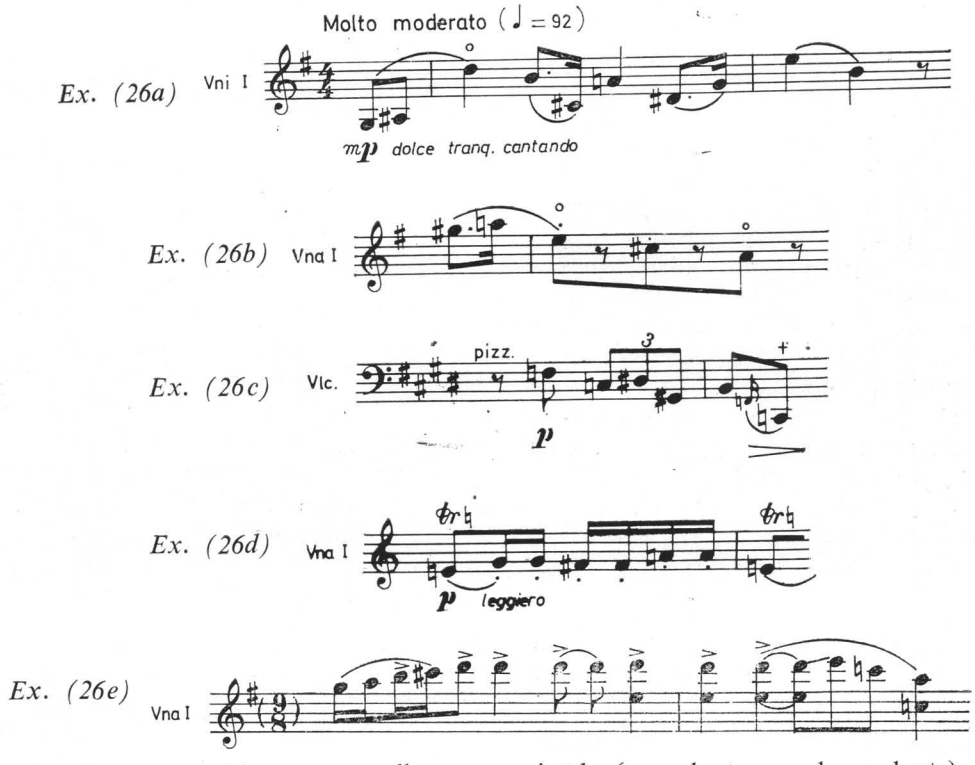
Pareillement, les motifs (4), (5) et (6) sont entraînés dans une tissure de rapports de parenté de tous les types et tous les degrés avec les syntagmes de même niveau ou de niveau inférieur du Quatuor en sol majeur. Les relations du type I (instituées entre les limites d'un paradigme), les plus étroites et facilement observables, ont déjà été mises en évidence. J'entends seulement souligner le fait que les parentés fondées sur des tronçons ou variantes de tronçons (type I b^2) ont moins d'importance et qu'il n'existe pas dans le texte des syntagmes dont l'origine puisse prêter à une interprétation à double sens. La réduction des rapports de parenté du type I b^1 et surtout I b^2 est largement compensée sur un autre plan, celui des parentés déterminées par l'existence de certaines formules d'intonation sous-jacentes aux syntagmes communes. A mon avis, il existe pratiquement trois semblables formules, sur lesquelles est fondée l'entière évolution mélodique de l'œuvre:

— l'arpège (x)

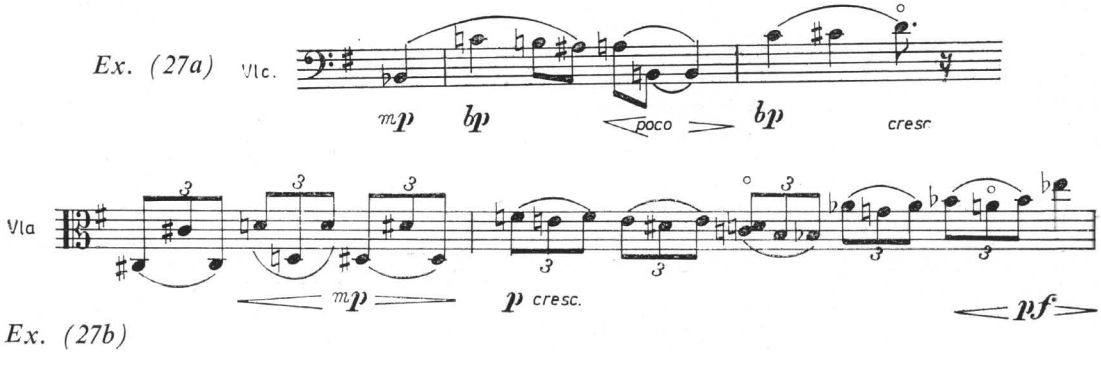
— l'extension chromatique (y) et

— la marche diatonique graduelle (z).

Dans une forme ascendante ou descendante, ample ou restreint, déformé, figuré, enrichi de notes mélodiques ou ornementales, etc., l'arpège (x) se laisse reconnaître dans les cellules ou les configurations de certains motifs, pseudo-motifs ou figures très différents à d'autres points de vue (ex. 26).

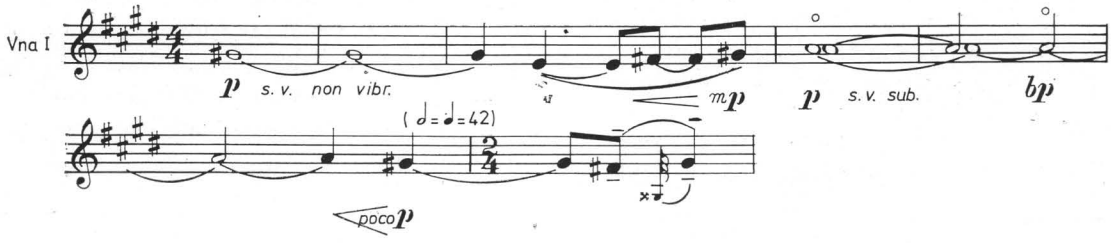


L'extension chromatique (y) — comme telle ou bien transformée en ce que j'appelle ici «réduction chromatique», en marche chromatique simple (ascendante ou descendante) ou ornementée, etc. — sert d'appui au contour mélodique d'autres syntagmes (ex. 27).



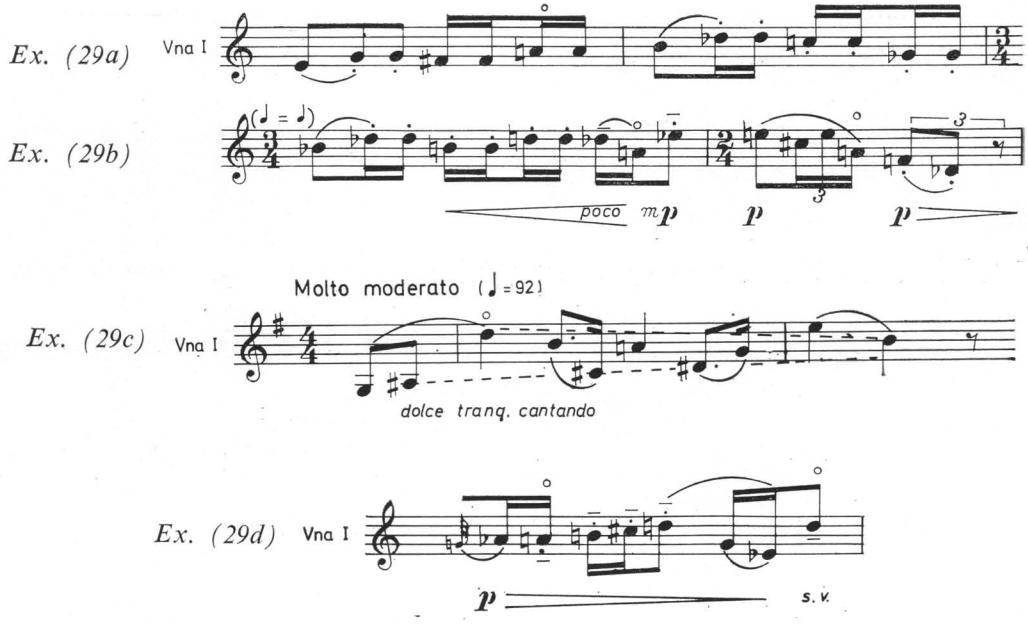
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La marche diatonique graduelle (z) représente la colonne vertébrale du motif ci-dessous, mais elle s'infiltre dans la configuration mélodique de la plupart des syntagmes de l'ouvrage (ex. 28).



Ex. 28

Les formules d'intonation x, y, z s'interfèrent parfois en engendrant des successions d'intervalles, des configurations mélodiques et, en dernière instance, des lignes mélodiques à profil mixte [25] (ex. 29).



Les relations de parenté du type II (a et b) sont loin de limiter leur action au deuxième quatuor à cordes; elles prennent naissance dans la sphère très large de la pensée mélodique d'Enesco, au-delà des marges initiales ou finales de ses œuvres, indépendamment de l'étape de création, du genre ou de la forme musicale adoptée [26].

D'avoir ainsi parcouru les résultats des analyses entreprises sur les motifs et les paradigmes correspondants des *Quatuor à cordes op. 22*, cela m'a amenée à constater la diversité d'aspects sous lesquels se manifestent la variation et le développement. La diversité s'exprime:

A) au niveau de la base des paradigmes, qui peut être constituée par

I a) un motif-prototype (paradigme (2), (3) et (4)) ou

b) deux hypostases du même motif-prototype, bien individualisées et capables d'engendrer des variantes propres (paradigmes (1) et (5));

II) une structure-pilote — une construction mentale sublimant les invariantes de paradigme — laquelle peut être abstraite des variantes (paradigme (6));

B) au niveau des opérations de variation et de développement appliquées à la base du paradigme, opérations se distinguant par:

a) structure (nombre, type et combinaison des opérations élémentaires constitutives) et

b) point d'application et dimension de la base affectée;

C) au niveau de l'amplitude du registre de variation du paradigme, amplitude donnée par la plus grande déviation par rapport à la base;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

D) au niveau de la grandeur du paradigme, plus exactement dit au niveau du nombre de syntagmes que ce paradigme renferme.

Il est possible que la variabilité du motif soit en quelque mesure conditionnée par sa structure et configuration; en d'autres mots, il est possible qu'entre le type structural et de configuration que le motif incarne, entre le type et la complexité des opérations qui lui sont appliquées et la grandeur du paradigme, certaines relations de dépendance s'établissent. J'ai transformé cette supposition en une hypothèse de travail que je me suis proposé de démontrer. A cette fin, j'ai groupé et hiérarchisé les motifs (1)—(6) suivant l'amplitude du registre de variation qu'ils manifestent; ensuite, je les ai placés dans une grille capable de mettre en évidence leurs traits essentiels de même que ceux des paradigmes afférents.

Le motif	La condition a) tonale et b) structurale du motif	La base du paradigme du motif	Opérations déviantes prépondérantes	La grandeur du paradigme du motif et la répartition en classes des syntagmes composants	Types de relations de parenté contractées par le motif (présentées dans l'ordre de l'importance)	L'amplitude du registre à variations du paradigme du motif
(2)	a) subordination tonale convaincante, profil mélodique mixte (diatonique-chromatique), b) opposition binaire très intense	un motif-prototype	de variation	Ie classe 14 syntagmes IIe classe 3 syn. IIIe classe 3 syn. 20 syn.	I a, I b, II a, II b	petite
(1)	a) subordination tonale accentuée, profil mélodique purement diatonique, b) opposition binaire relativement intense	deux hypostases distinctes du même motif-prototype	de variation et de développement	Ie classe 33 syn. IIe classe 39 syn. IIIe classe 7 syn. 79 syn.	I a, I b, II a, II b	modérée
(5)	a) subordination tonale forte, profil mélodique avec prépondérance diatonique, b) opposition binaire relativement intense			Ie classe 14 syn. IIe classe 21 syn. IIIe classe 6 syn. 41 syn.	I b, Ia, II b, II a	
(3)	a) subordination tonale convaincante, profil mélodique avec prépondérance diatonique et coloration modale, b) opposition binaire modérée	un motif-prototype	de variation et de développement	Ie classe 16 syn. IIe classe 7 syn. IIIe classe 1 syn. 24 syn.	I a, I b, II b, II a	grande
(4)	a) subordination tonale relativement faible, profil mélodique mixte (diatonique-chromatique) b)opposition binaire modérée			Ie classe 16 syn. IIe classe 20 syn. IIIe classe 0 syn. 36 syn.	I a, I b, II b, II a	
(6)	a) subordination tonale faible, profil mélodique chromatique, b) opposition binaire faible	une structure-pilote	de développement	Ie classe 37 syn. IIe classe 14 syn. IIIe classe 0 syn. 51 syn.	I b, II b, IIa, I a	très grande

À déchiffrer cette grille, je suis arrivée aux remarques ci-dessous [27]:

1. Les motifs d'un profil prépondéramment diatonique, bien ancrés en tonalité et manifestant une puissante opposition binaire (déterminée par la prégnance au niveau métro-rythmique) tiennent de paradigmes dont la base se constitue à partir d'un motif-prototype ou de deux hypostases distinctes du même motif-prototype; les opérations de variation et de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

développement s'exercent sur la base du paradigme dans une mesure presque égale (les premières ayant un certain ascendant) et affectent tout particulièrement le paramètre mélodique. L'amplitude du registre de variation du paradigme est modérée.

2. Les motifs prépondéramment chromatiques, subordonnés à une tonalité plus large ou plus émancipés par rapport à la fonctionnalité tonale, dénotant une opposition binaire moins intense, tiennent de paradigmes dont la base est constituée par un motif-prototype ou une structure-pilote. La base du paradigme est sujette à des opérations de variation et de développement (ces dernières marquant une certaine prépondérance), opérations qui affectent tout spécialement le paramètre métro-rythmique et accentuent la désagrégation structurale. Enfin, on y observe une grande amplitude du registre de variation.

3. Les observations ci-dessus relèvent un rapport s'établissant avec certaine constance entre les dimensions des motifs et celles des paradigmes afférents; en un mot, elles surprennent une loi statistique pouvant être exprimée ainsi: *la variabilité d'un motif énescien (qui s'approche ou s'identifie avec la base de son paradigme) est inversement proportionnelle avec la pureté diatonique de sa configuration mélodique et avec la prégnance de l'opposition binaire N vs M.*

Mais les dimensions du motif et celles du paradigme correspondant sont également conditionnées par une série d'autres facteurs, que la présente recherche a ignorés; comme suite, la loi statistique formulée ci-dessus doit être envisagée avec circonspection, attendu qu'elle simplifie et rend approximatifs les rapports qu'elle concerne.

De la sorte, en disposant à nouveau les motifs (1)—(6) suivant leur provenance et en les envisageant à la lumière des données fournies par l'interprétation de la grille, je me trouve en mesure d'affirmer que:

A) le second quatuor témoigne d'une variabilité plus prononcée, ce qui s'explique en partie par

B) le contour chromatique accentué des motifs ainsi que par la tendance vers l'émancipation tonale et la dissolution des articulations internes et externes de ceux-ci (reflétée dans la fluidité du discours mélodique); quant à

C) la cyclicité des tronçons [16], elle se manifeste avec plus de force, mais de manière plus subtile, sous une forme plus dissimulée; en conséquence, l'unité, l'homogénité structurale de l'œuvre augmente sans ostentation.

Les observations 1., 2., 3., A), B) et C) peuvent être vérifiées en introduisant dans la grille proposée de nouveau motifs découpés dans les deux ouvrages. La confirmation qu'ils ne manqueront pas d'apporter équivaudra à une validation de la grille comme instrument opérationnel efficace dans l'examen de l'évolution de la technique de variation et de développement du motif dans les *Quatuors à cordes op. 22.* On peut ensuite essayer, avec prudence, d'appliquer cet instrument à l'étude du langage mélodique énescien, envisagé dans l'ensemble.

Les constatations que je viens de faire — synthèse des résultats obtenus de la démarche analytique entreprise ci-avant — ont une valeur informative assez restreinte; elles ont toutefois la qualité de pouvoir être démontrées, ce qui leur confère le droit de se constituer en prémisses pour une recherche future, plus approfondie et raffinée.

Notes

[1] C'est tout au moins la constatation à laquelle arrive le linguiste et musicologue français N. Ruwet dans son étude *Méthodes d'analyse en musicologie*, in *Langage, musique et poésie*, Paris, 1972, p. 110—174.

[2] Théorie exposée dans *Katechismus der Kompositionslehre* (1889) et reprise dans *Präludien und Studien*, vol. I, 1895, chap. «Was ist ein Motiv».

[3] Voir surtout les recherches entreprises par L. Prieto, concrétisées dans l'étude *Traits oppositionnells et traits contrastifs*, in *Etudes de linguistique et de sémiologie générales*, Genève-Paris, 1975.

[4] Je reprends ici l'expression «accent culminatif» — introduite par le linguiste tchèque N. S. Troubetzkoy (*Principes de phonologie*, Paris, 1949) — par la filière de L. Prieto (*Traits oppositionnels* . . , p. 10). Conformément à ces deux auteurs, l'accent culminatif est bien le trait dont l'existence permet de caractériser phonologiquement une unité syntagmatique.

[5] J'envisage ici le modèle structural linguistique (et la terminologie qui y correspond) élaborés par L. Hjelmslev (*Preliminarii la o teorie a limbii*. Traduit de l'anglais par D. Copceag, Bucarest, Centre des recherches phonétiques et dialectales, 1967, 293 p.) et adoptés par l'école glossématique danoise, suivant lesquels tout langage s'articule en fonction de deux catégories dichotomiques fondamentales: expression *vs* contenu et forme *vs* substance.

[6] Etant donné que les dimensions temporelles de la figure sont généralement proches de celles du motif, je considère que les deux types de syntagmes sont, en principe, du même niveau.

[7] Voir note 1 ci-dessus.

[8] Dans l'article *Langage musical, langage poétique*, in *Revue roumaine de linguistique. Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Tome XXI, 1976, Bogdan Cazimir examine d'un point de vue critique le système analytique proposé par Ruwet, en relevant ses manques et son applicabilité limitée.

[9] Je dénomme ici, provisoirement, par motif-prototype le syntagme concret par l'altération duquel on

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

obtient tous les syntagmes tenant du même paradigme de motif.

[10] Dans la terminologie de Hjelmslev, une structure-pilote est le schéma abstrait mental d'une (ou de plusieurs) unité(s) qui sera (seront) réalisée(s) concrètement.

[11] Je désigne par «base du paradigme» le syntagme concret (motif-prototype) ou schéma abstrait (structure-pilote) qui engendre, par transformations, tous les syntagmes tenant du même paradigme de motif.

[12] La distinction entre transformations substantielles et transformations relationnelles a été établie dans l'ouvrage *Retorică generală*, Bucarest, 1974, p. 57, rédigé par J. DUBOIS, F. EDELINE, J.-M. KLINKENBERG, PH. MINGUET, F. PIRE et H. TRINON (équipe d'auteurs connue sous le nom de «Groupe μ»); conformément à ceux-ci, les premières affectent la substance des unités sur lesquelles elles s'exercent, alors que les secondes se bornent à modifier les rapports de position qui existent entre ces unités. (On précise que le terme de «substantiel» ne doit pas être pris dans le sens de la glossématique danoise.)

[13] En succession et respectivement simultanéité.

[14] Dans le chapitre «Synthèses et perspectives» de la monographie *George Enescu* (auteurs: M. VOICANA, E. ZOTTOVICEANU, A. HOFFMAN, CL. FIRCA, en collaboration avec M. MARBÉ, ST. NICULESCU et A. RAȚIU), Bucarest, 1971, Clemansa Firca relève comme une caractéristique des évolutions mélodiques énesciennes le fait que «les transformations d'un motif deviennent à leur tour des points de départ pour de toujours nouvelles étapes de développement» (in vol. II, p. 940).

[15] La classification tient également compte d'un critère secondaire, en mesure d'élucider le problème de l'appartenance de certains syntagmes susceptibles d'une double ou multiple interprétation, à savoir le critère de la structure des unités composantes du paradigme.

[16] MYRIAM MARBÉ dénomme par „cyclicité tronçonale" la capacité des fragments de motifs de s'intégrer d'une manière différente dans chaque thème (n.n.: dans chaque unité syntagmatique) (cf. *Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu*, in *Muzica*, n° 5, 1965).

[17] Par esprit de conséquence à l'égard les jalons théoriques posés dans la première partie de cette recherche, il faudrait considérer ce syntagme comme un motif différent de (1) et non pas comme une de ses variantes; une semblable interprétation serait toutefois forcée, compte tenu des similitudes évidentes qu'ils manifestent au niveau des autres paramètres.

[18] Dans la première partie de cette étude j'ai précisé le fait que les dimensions dynamique et timbrale du motif sont non pertinentes tant pour la structure que pour sa configuration.

[19] La signification toute particulière de la succession d'intervalles seconde (mineure ou majeure) — tierce (mineure ou majeure) a été plusieurs fois déjà soulignée par R. GHIRCOIAȘU (*Trăsăturile stilistice în evoluția creatoare a lui George Enescu*, in *Muzica*, 15, n° 5, mai 1965), ST. NICULESCU (*Aspecte ale folclorului în opera lui G. Enescu*, in *Studii și cercetări de istoria artei*, T. VIII, 1961, n 2), M. MARBÉ (*Varietatea tematică...*), GH. FIRCA (*Bazele modale ale cromatismului diatonic* București, 1965), etc.

[20] Voir note 14 ici-même.

[21] J'envisage la variante reconstituée par Titus Moisescu d'après les projets autographes conservés au Musée «George Enescu» de Bucarest.

[22] Cette affirmation se trouvera clarifié par la lecture de la partie consacrée exclusivement aux relations de parenté qui s'établissent à l'intérieur d'un ouvrage d'Enesco entre les motifs ou entre les motifs et les syntagmes d'un niveau inférieur (p. 59—62 du présent texte).

[23] Dans son étude *Varietatea tematică...*, M. MARBÉ relève dans la pensée mélodique de George Enescu une particularité constante, celle d'offrir à l'auditeur «l'aide d'un „déjà connu", et cela lors même des moments les plus nouveau en tant qu'expression».

[24] D'après l'opinion de R. Ghircoiașu, ces successions d'intervalles sont caractéristiques pour l'expression mélodique d'Enesco (*op. cit.*). Voir ici note 19.

[25] Avec une finesse et acuïté toutes spéciales, cet aspect a été mis en lumière par M. MARBÉ dans *Cvartetul de coarde no. 2 de George Enescu* (in *Muzica*, 1961, n° 8) et *Varietatea tematică...*; il convient de souligner ici que nombre des observations contenues dans le présent texte sont tributaires aux ouvrages suscités.

[26] Voir, dans ce sens, l'étude de M. MARBÉ *Varietatea tematică...*

[27] Je ne consigne dans cette recherche que les observations pouvant être justifiées dans une mesure assez grande.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NICOLAE BĂLȚĂȚEANU

INTERPRÈTES, RÔLES, CRÉATIONS DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN (I)

Acteur qui apporte dans le théâtre roumain d'après 1944 les qualités les plus hautes de tradition et de modernité de l'art de l'interprétation, N. Bălțățeanu est né en 1893, dans le village de Greci — Drobeta-Turnu Severin. Il suivit la section pour le drame de l'«Académie de musique et art dramatique», dirigée par Th. Stoenescu. Après avoir suivi les cours du conservatoire d'art dramatique il est engagé, en 1918, au Théâtre National de Bucarest. Au début de la troisième décennie il joue dans la compagnie dirigée par les époux Bulandra. À partir de 1923 il revient sur la scène du Théâtre National. Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, 1945—1947, il joua aussi sur les scènes des théâtres «Comœdia» et «Odeon»; cependant toute sa carrière artistique est liée à sa présence sur la scène du Théâtre National de Bucarest, dont il devient le sociétaire en 1946. Il meurt en 1956. Entre les deux guerres, Nicolae Bălțățeanu avait marqué, aux côtés de Aura Buzescu et des plus jeunes Mihai Popescu ou Eliza Petrăchescu, un détachement des modalités de jeu existantes. Il fait partie de ces «grands acteurs qui ne s'évadent jamais du cercle analytique de la sobriété, qui s'élèvent lentement par des explosions venant des profondeurs quand ils donnent vie au personnage ⟨. . .⟩, qui triomphent de la réalité par leur force de créer l'atmosphère, de la rendre dynamique[1]». L'interprète de Castriș et de Șbilț (*Patima roșie* — La Passion rouge, — par Mihail Sorbul) s'etait affirmé, dès les années '30, comme l'interprète fidèle de l'âme moderne, du déséquilibre et des tourments de la catégorie de héros assoiffés d'absolu. Si on a pu dire de Bălțățeanu, avant la guerre, qu'il était le meilleur interprète de notre vie quotidienne, il devient à présent l'acteur des grandes ressources spirituelles. À travers Nicolae Bălțățeanu, est présente dans le théâtre de notre époque toute une modalité de jeu qui ennoblit l'art de l'acteur et contribue à la formation des meilleurs représentants des nouvelles générations.

Le répertoire interprété tout de suite après 1944 porte encore l'écho des personnages déjà représentés (Șbilț, de *Patima Roșie*, 1944/1945; *Marele duhovnic* — Le Grand confesseur — par V. Eftimiu, 1945/1946). Cependant, avec une continuité remarquable, année après année, l'acteur interprétera — comme dans un kaléidoscope — une variété de rôles qui prouvent, une fois de plus, la pluralité et la diversité de ses moyens d'interprétation. Nicolae Bălțățeanu pénètre dans le monde de la comédie tragique moliéresque (*Don Juan*, 1945/1946, *Tartuffe*, 1947/1948) et shakespearienne (Thésée, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, 1946/1947), du drame romantique de Hugo (Don Salluste, dans *Ruy Blas*, 1946/1947), ce qui ne l'empêche pas d'interpréter le rôle de l'entraîneur du *Golden-boy* de Clifford Odets (1947/1948). Il construira sur la scène le profil de fresque du Pape Jules II (*Michelangelo*, par Al. Kiriţescu, 1947/1948) et imprimera dans la conscience de plusieurs générations d'acteurs et de spectateurs l'image incomparable de *Hagi Tudose* par B. Șt. Delavrancea) (1950/1951). Le Baron des *Bas-Fonds* (1948/1949), Verchinine des *Trois Sœurs* (1949/1950) seront réalisés simultanément avec des rôles de composition d'acide critique sociale (le Cardinal Birnici de *Quelque part, dans un pays*, par N. Virta, 1948/1949; le gangster de *Martin Roggers découvre l'Amérique*, l'espion Greenwood de la *Confrontation*, par Tour et Chéinine, ou bien le secrétaire d'ambassade de *La Maison aux stores baissés*, par les Frères Tour, 1950/1951), avec la représentation du héros du drame original contemporain, Steru Steriadi, dans *Pentru fericirea poporului* (Pour la félicité du peuple), par Nicolae Moraru et Aurel Baranga, 1950/1951); l'ingénieur de *Schimbul de onoare* (La Relève d'honneur) par M. Davidoglu, 1953/1954 ou encore le paysan Iacob Istrati de *Într-o noapte de vară* (Une nuit d'été) par A. Baranga, 1952/1953.

Bălțățeanu s'avère, par la suite aussi, l'acteur aux possibilités illimitées, dont l'amplitude va des grands rôles classiques à la typologie contemporaine. La diversité des dramaturgies et des rôles interprétés constitue une partition sur laquelle l'acteur ennoblira son art dans l'esprit de l'école moderne de théâtre.

Avec *Tartuffe*, Nicolae Bălțățeanu fit, comme disait La Harpe, le pas le plus osé et étonnant que la comédie ait jamais fait vers le drame. En représentant sur la scène les traits caractériels du personnage, l'acteur situa Tartuffe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Nicolae Bălțățeanu.

dans la zone du drame, suggérant en quelque sorte que le genre de la comédie ne saurait supporter la vénalité d'un pareil monstre. Et pourtant, N. Bălțățeanu a confirmé par son jeu que les vices les plus profonds, les caractères les plus odieux peuvent être démasqués aussi longtemps qu'ils gardent un côté comique. Tartuffe arrive à une image scénique très complexe, entièrement en accord avec la manière dont il avait été conçu par Molière même, dans ce mélange d'abomination et de comique: l'hypocrisie de Tartuffe, « elle que je la veux peindre, est vile et abominable, mais elle porte un masque, et tout masque est susceptible de faire rire» [2]. L'interprétation de Nicolae Bălțățeanu touche à la farce et à la tragédie; une performance qui a relevé toutes les caractéristiques de l'imposteur, de l'hypocrite, du dévot surpris dans sa duplicité. L'image du personnage fut soutenue avec virtuosité par la mimique et le geste, par le caractère contenu du comportement scénique, par la composition plastique d'ensemble.

La même conception présida aussi à l'interprétation de Don Salluste (*Ruy Blas*, 1946/1947), dans laquelle il réalisa le symbole imaginé par Victor Hugo: la noblesse, sous son aspect vindicatif et hypocrite, en contradiction avec Ruy Blas, qui incarne la plus haute vertu dans la condition sociale la plus basse. Une fois de plus, l'interprétation de Nicolae Bălțățeanu atteignit à une forme de représentation dynamique et moderne — en l'occurrence celle du drame romantique — en mélangeant le sublime au grotesque. C'est le même esprit qui domina aussi l'incarnation du pape Jules II, du drame de Al. Kirițescu *Michelangelo* (1947/1948), et qui s'est épanoui dans l'interprétation du drame classique russe.

Sa présence scénique dans le rôle du Baron, des *Bas-Fonds*, est constituée de contrastes de comportement, entre la noblesse originaire et le milieu déchu; le geste aristocratique avec lequel il enfile ses gants déchirés, la tenue héraldique qu'il adopte en quittant la scène, quand sa main glisse sur le bois rude de la balustrade avec l'élégance du virtuose qui exécute des *vibratos* sur le manche d'un violon. Le Baron — Nicolae Bălțățeanu apparaît comme l'image même, douloureuse, de la *capacité d'adaptation*. Son melon délavé, son mégot, ses pantalons rapiécés, les gants sans doigts représentent les éléments plastiques d'une existence résignée qui conserve encore — grâce aux géniaux comportements gestuels de l'acteur — l'image de sa noblesse passée. Mais le Baron-Nicolae Bălțățeanu est un résigné, un adapté au milieu de l'asile de nuit.

C'est dans le sens contraire que Nicolae Bălțățeanu parcourt la trajectoire de l'incapacité à s'adapter de Verchinine, dans *Trois sœurs* (1949/1950). Sous l'uniforme de l'élégant officier transparaît une conscience inquiète, tourmentée par des questions philosophiques dans lesquelles vibre son élan brisé, son enthousiasme éteint, des impulsions depuis longtemps consumées. Les élans de Verchinine-Nicolae Bălțățeanu trahissent le scepticisme, l'utopie, mais aussi son désir de vivre, son inexorable aspiration vers un changement. Son impuissance à se détacher du milieu, à se réaliser, le lent processus d'asfixion de l'intellectualité étaient néanmoins traversés par le vague pressentiment, encore informe, du changement. Au lieu d'insister sur le faux «pessimisme» tchékhovien, l'acteur a fait ressortir le côté tragique du héros. Au-delà de son pessimisme, de son scepticisme, au-delà de ses illusions utopiques trompées, se font sentir, à travers la figure de Verchinine-Nicolae

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bălțățeanu, les grandes aspirations, le grand rêve du bonheur, l'humanisme tchékhovien, la soif brûlante des hommes de vivre et d'être heureux.

La même capacité de pénétration intellectuelle des rôles, la même multilatéralité de comportement caractérisent aussi les représentations scéniques données par Bălțățeanu au héros moderne.

Entre Tom Wood *(Golden Boy*, par Clifford Odets), où l'interprète fit usage de sa grande capacité de transformation pour s'adapter aux coordonnées d'un personnage qui symbolise le drame de l'homme esseulé, et le cardinal Birnici *(Quelque part dans un pays*, par N. Virta), l'espion Greenwood *(La Confrontation*, par Tour et Chéinine) ou le secrétaire de l'ambassade *(La Maison aux stores baissés*, par les Frères Tour) il y a la distance qui sépare la réussite d'une image poignante de l'homme américain isolé, entre l'«allégorie moderne» de ce que l'on a désigné par «homo americanus» et la représentation acide, critique, sans ménagements mais aussi sans stridences dans l'interprétation de personnages pleins de duplicité qui ne croient plus à l'existence de certains principes. C'est également dans la vision de caractères aux malformations morales, sociales et politiques, dans l'exploration critique qu'il entreprend pour chaque rôle, que Nicolae Bălțățeanu ramène à la surface des accents de sincérité humaine de dessous le cynisme et la décrépitude. L'acteur sonde en profondeur les âmes appauvries de ces impénitents et y trouve encore, enfouis, des accents de révolte, des procès de conscience qui transparaissent dans les moments de crise, dans les situations limite de l'homme désarmé, démoralisé par sa propre condition d'existence. C'est avec ces prémisses que Nicolae Bălțățeanu aborda aussi les quelques rôles de la dramaturgie contemporaine roumaine qu'il interpréta au cours des dernières années de sa vie. Steru Steriadi *(Pentru fericirea poporului)*, le patron d'un journal pêchant dans les eaux troubles de la «mentalité» «contre la droite et contre la gauche», trouva dans Nicolae Bălțățeanu un interprète d'une grande subtilité.

On ne saurait situer Nicolae Bălțățeanu dans une catégorie typologique, sans considérer la totalité des caractéristiques de son jeu: diversité, capacité de transfigurer et d'intérioriser le jeu, variété de composition, discrétion des gestes et maximum d'expressivité, sourdine vocale et un don émotionnel suprême («Bălțățeanu ne trouvait pas l'intonation" juste" mais découvrait l'intonation "rare"» [3]).

Autant de qualités qui situent Bălțățeanu dans la zone de l'acteur total. Il pourrait être placé aussi bien dans la catégorie des acteurs d'intuition que dans celle des acteurs lucides. Il pourrait être classifié, bel et bien, comme un acteur de grande sensibilité contrôlée ou comme un virtuose des compositions.

Pour ses contemporains Nicolae Bălțățeanu demeure l'acteur autour duquel, quand il était en scène, la vibration de l'air était pareille à celle de la lumière qui entoure les objets dans les natures mortes de Matisse.

Pour ceux qui, après lui, se perfectionnent dans l'art de l'acteur, il reste un professeur et un modèle qui a ouvert la voie de cet art dans le théâtre roumain d'aujourd'hui.

Notes

[1] A.R., in *Almanahul teatrului românesc*, s.a., p. 207,
[2] Voir MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, tome Ier, Paris. 1861, p. XXVI.
[3] RADU BELIGAN, *Pretexte și subtexte*, Bucarest, 1968, p. 246.

MIHAI POPESCU

Mihai Popescu (22 juin 1909—24 février 1953) appartient à la jeune génération, affirmée vers la fin de la période de l'entre-deux-guerres. Elève de Lucia Sturdza Bulandra, il s'inscrit néanmoins dans la famille des tragédiens N. Bălțățeanu, Aura Buzescu et des plus jeunes Eliza Petrăchescu, Maria Botta, Beate Fredanov, George Mărutză, etc.

Les études faites en Allemagne (où il suit les cours du séminaire d'art dramatique de Max Reinhardt, 1934—1935) et son activité artistique dans les théâtres viennois (Volkstheater, Josephstaedter Theater) ou berlinois (Deutsches Theater) ont laissé leur empreinte sur sa personnalité artistique.

Mihai Popescu fut un acteur intellectuel, cérébral, avec une solide culture, une propension spéciale à l'analyse docte du texte dramatique, à une étude approfondie, analytique des motivations psychologiques et sociales du comportement des héros. De l'esprit du théâtre allemand il apprit la rigueur, la discipline, le sérieux, les relations créatrices entre le metteur en scène et les acteurs.

En 1945 il regagna la patrie «après un an de terribles privations» dans le camp de concen-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tration de Maranthal. À Bucarest il trouve «un climat sain, vital, optimiste, une bonne disposition et une soif de vivre» [1] qui l'encouragèrent, une atmosphère qui le situera dans un admirable climat de création. L'acteur se donne corps et âme — et parfois sans trop de discernement — à tous les rôles qui lui semblent pouvoir communiquer aux gens que «ce qui ne doit être pardonné au hitlérisme, parmi ses innombrables et monstrueux attentats contre l'humanité et la civilisation, sont les essais d'étrangler l'œuvre de la spiritualité créatrice en art et au théâtre» [2].

De cette profession de foi naquit l'interprétation convaincante, passionnée, de *Il en serait ainsi*, per C. Simonov, et de *Piotr Krymov*, par K. Finn (Théâtre National de Bucarest 1945/1946). De son désir d'affirmer un nouvel humanisme, Mihai Popescu a créé l'image de Harry Smith *(La Question russe*, par C. Simonov) ou celle du docteur de la pièce de Clifford Odets, *Rocket to the Moon*.

Dans le spectacle du Théâtre «Maria Filotti» *La Dame aux camélias*, Mihai Popescu est un Armand Duval jeune et vibrant, sincère, plein de révolte, antimélodramatique, complétant la nouvelle image du héros de Dumas «par le sens artistique et la technique méticuleuse, mais jamais désagréable» [3].

Auprès de Mărioara Voiculescu, qui avait été sa partenaire par le passé, mais en contradiction avec le style de théâtre de cette dernière, Mihai Popescu donne au théâtre de Ibsen une interprétation moderne. Dans Oswald Alwing *(Les Revenants*, au Théâtre «Comœdia», 1946/1947) on peut reconnaître l'esprit du théâtre de Reinhardt. L'acteur, au lieu d'accorder l'importance primordiale à la composition plastique de la pathologie du rôle, s'efforce plutôt de lui rendre son conditionnement social, l'inconsistance du tempérament, due aux profondeurs d'un esprit incertain.

En parlant d'Emma Gramatica, cette «mélodieuse continuatrice d'Eleonora Duse», Mihai Popescu, acteur de son temps, lié à l'école moderne de théâtre, disait que la grande actrice italienne «essaie de ressusciter, en ces temps de sagacités vives, dynamiques, directes, les simulacres diaphanes, romantiques, séduisants de poésie émoussée, d'un art désuet» [4].

L'élan artistique de cet acteur tellement singulier pour son époque par la modernité de sa conception de création, appelé à faire école, mais si tôt disparu, jaillissait de la conviction que l'art de l'avenir immédiat doit être l'art du peuple: «Jusqu'à nos salles de spectacles, avec leur compartimentage en parterre, loges et galeries qui séparent les classes sociales par catégories de riches et de pauvres et qui devront disparaître» [5].

C'est parce qu'il était animé d'un désir immense de convaincre, d'insuffler confiance et humanisme que Mihai Popescu incarnera le journaliste Harry Smith de *La Question russe* avec la conscience de la responsabilité morale de l'artiste qui se refuse à toute compromission professionnelle. Et c'est ce même esprit qui domine la création du rôle de Robert Caplan *(Dangerous corner)* de J. B. Priestley (Théâtre «Comœdia», 1947/1948). Du premier abord, l'interprète imposa au personnage, étudié jusque dans ses moindres détails, des attitudes strictes et la nervosité de plus en plus accentuée d'un lion en cage, pour terminer par le désespoir, le suicide. (Voir les mouvements accéléres à travers la chambre, la façon dont il tourne autour de lui-même, le ton tantôt crispé, tantôt coupant, le regard affolé.)

Dans le répertoire shakespearien, Mihai Popescu a écarté de l'interprétation de Roméo *(Roméo et Juliette*, Théâtre National de Bucarest, 1948/1949) l'atmosphère de *schiksaldrama*, l'immatérialité des représentations éthériques, d'un lyrisme de mauvais goût. En dépit de son âge, Mihai Popescu créa un Roméo jeune, naïf et exalté, robuste et charnel dans les premiers tableaux, viril dans les autres. Interprétation qui contredisait la cérébralité accusée de l'artiste, plaçant au premier plan «les sentiments déchaînés par le reflet de l'idée poétique réalisée en une facture romantique, par la transformation des qualités descriptives de l'image en facteurs émotionnels» [6].

Interpète de la nouvelle dramaturgie, Mihai Popescu contribua à la représentation scénique — parfois au-delà des servitudes du schématisme, imposées par le texte et le personnage — du héros contemporain. Avec Andrei Bîrlea *(Iarbă rea* — Mauvaise herbe — par Aurel Baranga, Théâtre National de Bucarest, 1949/1950) Mihai Popescu fit croître le coefficient de véracité et de sincérité de l'existence du savant placé — au début du chemin — devant des options. Andrei Bîrlea—Mihai Popescu avait pris les traits du savant plein de mérites, cependant orgueilleux et hanté par les reminiscences du passé, par des doutes quant aux rapports dans lesquels il doit se situer face à la science, face à la société. Ses tourments furent réels, vraisemblables, authentiques, sincères.

Mais toute la mesure de son talent, de sa conscience artistique, de son intellectualité élevée, de sa capacité lucide de composer une image théâtrale exemplaire, d'envergure historique et artistique, Mihai Popescu la donna dans l'interprétation de Nicolae Bălcescu. Face à face avec cet illustre personnage historique,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Mihai Popescu dans le rôle principal de la pièce historique *Bălcescu*, par Camil Petrescu (Théâtre National «I. L. Caragiale» de Bucarest, 1948/1949).

avec le héros de Camil Petrescu — lequel jetait, par cette pièce, les bases théoriques du nouveau drame historique, du rôle de la personnalité dans l'histoire et de la manière dont il se reflète dans le drame — , Mihai Popescu suivit le processus de création du dramaturge. Bălcescu — Mihai Popescu s'imposa comme une image vivante, unique, de la personnalité du révolutionnaire de 1848, l'affirmant dans la conscience des contemporains comme un grand «homme parmi les hommes».

Ayant parcouru une vaste documentation historique, Mihai Popescu nous présenta un Bălcescu révolutionnaire conséquent, ennemi des boyards, militant pour l'égalité en droits des citoyens, partisan de la fondation d'un État national unitaire, souverain et indépendant. Les voies d'accès vers cette image globale, de fresque historique, passent cependant à travers la pensée philosophique pénétrante du héros, par la représentation de ses traits caractéristiques: imagination vive, esprit profond, méditation élevée. Avec le dramaturge, Mihai Popescu fixe la position de Bălcescu vis-à-vis de chaque événement et la mesure dans laquelle il a influencé l'événement respectif. Bălcescu — Mihai Popescu a la conscience de l'absolue nécessité de la révolution, il apparaît irréductible dans le conflit avec les ennemis de la révolution, plein de compassion envers les victimes de la révolution, exigeant et prêt à faire l'autocritique de ses propres actions, méditatif et théorique. Le héros de Camil Petrescu acquiert, dans la vision de Mihai Popescu, ses véritables dimensions historiques, l'amplitude intellectuelle d'un penseur, d'un esprit clairvoyant, parce que ses qualités individuelles, humaines l'affirment comme un homme exceptionnel, dans lequel se concentre la capacité de voir plus loin que les autres, en même temps que la volonté de répondre à la satisfaction des besoins objectifs du développement historique.

Il arrive rarement d'assister à une coïncidence tellement profonde entre l'univers intellectuel d'un dramaturge, d'un héros dramatique et l'élévation intellectuelle d'un artiste dramatique.

Notes

[1] Mihai Popescu, *Al. Kirițescu de vorbă cu Mihai Popescu*, in *Lumea*, 1945, n° 12.
[2] *Ibidem*.
[3] Voir Ruxandra Oteteleșanu, *Cronica dramatică*, in *Lumea*, 1946, n° 24.
[4] Mihai Popescu, *loc. cit.*
[5] *Ibidem*.
[6] Olga Flegont, *Unele probleme ale rostirii cuvîntului în arta interpretativă contemporană*, in *SCIA*, V, 1960, 1, p. 194.

AURA BUZESCU

Née en 1894, élève de Lucia Sturdza Bulandra, l'actrice apprit de l'expérience de cette dernière la discipline, le travail assidu, l'ambition d'un continuel perfectionnement, la ténacité, le respect pour l'art du parler et l'adéquation du geste. Les leçons du conservatoire étaient «des modèles de clarté pédagogique», cependant, se considérant elle-même comme une «élève sans éclat», «l'effet de cette pédagogie laborieuse fit d'explosion à retard». En réalité, ses professeurs furent tous les grands artistes, dont elle apprit que «pour identifier le secret de la force de pénétration et de séduction il faut entreprendre soi-même une exploration dans les profondeurs de l'âme et du texte» [1]. La jeune actrice de tragédie était surtout impressionnée par la force de transfiguration des acteurs intériorisés, par

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Aura Buzescu.

les «grands doués qui réussissent le miracle de pouvoir vous révéler à vous-même» [2]. Interprète du répertoire consacré dès la période de l'entre-deux-guerres (Ophélie, Hedwiga dans *Le Canard sauvage*, Marguerite dans *Faust*, Elisabeth dans *Marie Stuart*, la Jeanne d'Arc de G. B. Shaw, Ecaterina Ivanova dans *Les Frères Karamazov*, Lavinia dans *Le Deuil sied à Électre)*, Aura Buzescu est consacrée comme la représentante suprême de l'école moderne d'interprétation de la tragédie. Pendant la guerre et tout de suite après — comme beaucoup d'autres acteurs de notre première scène — elle fut oubliée dans l'impétueuse avalanche du théâtre commercial. Dans le premier — et, hélas, aussi le dernier — article par lequel Victor Ion Popa inaugurait la rubrique «Les Acteurs et leur jeu» de la revue *Lumea*, il affirmait qu'on peut «vainement chercher parmi les centaines de noms et de photographies qui envahissent les murs et les publications quotidiennes le nom de l'incomparable artiste qu'est Aura Buzescu».

L'actrice, dont la grande et unique ambition a été et continue à être «de réaliser le beau et d'offrir aux spectateurs quelque chose de la magie purificatrice de l'art», a joué au cours des trois dernières décennies une gamme de rôles qui mirent pleinement en valeur ses grandes qualités de tragédienne.

L'actrice a l'intuition et la conscience de l'essence du fait tragique. Chaque rôle est longuement étudié, avec tenacité, avec profondeur, jusqu'au moment où elle trouve la clef de la représentation du profil moral et social du personnage. Chaque personnage trouve dans le laborieux processus de transfiguration artistique l'élégance simple d'une épure scénique qui reste pourtant loin des simplifications, des schématisations géométriques, à l'antipode des schémas. La profondeur, la complexité se traduisent sobrement, harmonieusement, avec une force d'intérioriser particulière, sans emphase, sans rhétorisme. Aura Buzescu a une manière caractéristique de dire le texte dramatique: «aucune note pathétique ne vient troubler l'intonation sobre, les tons restent musicaux, dans une sérénité détachée de la tristesse immédiate des mots» [3].

Des rôles parfois épisodiques, mais déterminants dans la solution du conflit de la pièce, furent réalisés avec la virtuosité de jeu caractéristique à l'actrice, chaque mot, chaque geste acquérant la valeur qui lui est due grâce au parfait équilibre et à l'appréciation des significations (Maliutina), ou s'élevant vers une création d'un tragisme poignant, propulsant une Maria Buznea des apparences d'un personnage modeste et insignifiant jusqu'au niveau d'un symbole de la douleur maternelle. L'actrice participa à la mise en valeur scénique de la dramaturgie nationale en interprétant l'un des premiers personnages positifs de celle-ci, Irina Bîrlea de *Iarbă rea* (Mauvaise herbe, par Aurel Baranga 1949/1950). Et même quand les données individuelles du personnage étaient insuffisantes pour illustrer la complexité de son âme, quand sur la scène des théâtres fut présente, bien souvent, l'image du héros au sourire stéréotype et aux comportements mécaniques, Aura Buzescu s'efforça à lui prêter de sa substance et de son âme, amplifiant son poids spécifique par sa contribution créatrice.

La nouvelle modalité de jeu coïncidait avec le *credo* de l'artiste: «L'interprétation naturelle, tendant à refléter avec fidélité la vie, à exprimer la noble simplicité des gens ordinaires a fait partie de mon *credo* de travail». L'actrice trouva un appui dans le nouveau répertoire qu'elle joua

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

avec la conviction que «dans la conscience du public la parole doit pénétrer fertilement, doit ébranler et élever» [4].

Dans le rôle de Sonia de *L'Oncle Vania* (1945/1946) et dans celui de Olga de *Trois Sœurs* 1949/1950) apparaissaient des éléments qualitativement nouveaux dans l'interprétation du répertoire tchékhovien. Le thème du bonheur, qui parcourt l'œuvre de Tchékov, est douloureusement communiqué, cependant avec optimisme («Mes sœurs chéries, notre vie n'est pas finie. La musique elle est si gaie, si belle! Encore un peu et nous saurons pourquoi nous vivons, pourquoi nous souffrons. . . »). L'interprétation successive de ces deux rôles tchékhoviens fut fertile en recherches, ouvrant des perspectives pour la diversité du nouveau répertoire [5].

Les souffrances d'une mère (Maria Buznea, dans *Anii negri* — Les Années difficiles —, par N. Moraru et A. Baranga, 1950/1951) étaient exprimées par des moyens convaincants, émouvants, jaillis de l'écrasante force intérieure de l'actrice. Dans le final du premier tableau, Maria Buznea—Aura Buzescu reste seule dans la maison après une perquisition féroce de la police. Ses gestes contenus, son expression intériorisée parlent avec éloquence de sa souffrance et de sa révolte. La Sokholova *(Les Derniers*, par M. Gorki, 1959/1960) avait une noblesse qui prenait sa source dans la conscience de sa supériorité, Madame Bonn *(Ceux de Dangaard*, par Martin Anderson Nexö, 1954/1955) possédait l'austérité tragique du drame scandinave, Suzana Manea-Voinești *(Arborele genealogic* — L'arbre généalogique — par Lucia Demetrius, 1957/1958) fut une âpre propriétaire de terres, tandis que dans l'incarnation de Goneril *(Le Roi Lear*, 1954/1955) l'actrice atteingnit le paroxysme du désir absolu de destruction.

Ce qui caractérise l'art de l'actrice est son élévation, la tendance à représenter sur la scène l'idée majeure du rôle. Se gardant de suivre une voie purement intuitive, de représenter un schéma d'idéation, Aura Buzescu investit chaque personnage d'«une idée en mouvement». Claire Zachanassian *(La Visite de la vieille dame*, par Fr. Dürenmatt, 1962/1963) devint, au-delà des modèles offerts par les grandes interprètes du théâtre et du film international, «une personnification de l'instinct de propriété», une incarnation pleine de dramatisme de la tragédie déterminée par la force de l'argent, «investissant son héroine de la force glacée d'une fatalité impersonnelle» [6].

Lucide, rationnelle, aux moyens d'expression incisifs mais réservés, Aura Buzescu a une force de caractérisation qui lui vient de son intelligence, de sa sobriété. L'actrice pratique un jeu subtile, contenu mais vibrant, irradiant dans l'espace scénique et polarisant les tensions autour de sa personnalité. Elle affirma sur la scène du Théâtre National de Bucarest les images les plus marquantes de l'art contemporain de l'interprétation, exemples pour la génération des acteurs qu'elle a également éduqués en sa qualité de professeur d'art dramatique. À ne citer que Victor Rebengiuc, Gina Patrichi ou Gh. Cozorici, et ce serait encore assez pour réaliser la résonance que trouva son art dans la conscience de ceux qui vinrent après elle [7].

Notes

[1] Voir AURA BUZESCU *(De vorbă cu...)*, interview par V. Cristian, in *Rampa*, n° 87, 6 juillet 1947.

[2] VICTOR ION POPA, *Actorii și jocul lor. Cîteva vorbe înainte*, in *Lumea*, 1945, n° 2.

[3] OLGA FLEGONT, *Unele probleme ale rostirii cuvîntului în arta interpretativă contemporană*, in *SCIA*, V, 1960, 1, p. 199.

[4] Voir AURA BUZESCU, *Întîlnirea cu Maliutina*, in *Gazeta literară*, n° 19, 5 mai 1960.

[5] «Ces deux rôles tchékhoviens se rattachent à tout ce que la nouvelle vie de notre théâtre nous a offert à nous, les acteurs: une mission élevée, noble, de notre art, une nouvelle conception et de nouvelles méthodes de travail, des possibilités pour perfectionner notre virtuosité» (Aura Buzescu, *Cehov și arta actorului*, in *Gazeta literară*, 28 juin 1960).

[6] A.M.N., *Ideea rolului și actorul*, in *Teatrul*, 1965, n° 4.

[7] «Dans mon travail d'éducatrice de la jeune génération j'ai cherché et je continue à chercher de tenir compte de ces nouvelles significations. Je ne sais pas poétiser mais je sais qu'une interprétation réaliste du rôle, étayée de l'étude minutieuse de l'œuvre entière, de son fond historique et social, ainsi que du désir illimité et de la volonté de vivre effectivement le rôle, constituent, il me semble, une école vivante et c'est cette chose que je me suis efforcée à transmettre à mes étudiants» (AURA BUZESCU, in *Gazeta literară*, n° 19, 5 mai 1960).

EMIL BOTTA

Acteur qu'il n'est pas facile à situer dans un genre préétabli. Personnalité singulière du théâtre roumain, dont le registre de jeu est conditionné par une sensibilité chargée de tension, avec des modalités d'expressivité qui balancent entre des résonances romantiques de voix et de pathos vieillies et, peut-être, préméditées (Nesciastlivtsev, de *La Forêt*, par

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ostrovski, 1950/1951, ou Pascaly, de *Căruța cu paiațe* — La Charette aux saltimbanques — par M. Ștefănescu) et la simplicité tragique folklorique *(The Playboy of the Western World*, par J. Synge, 1946/1947 ou Ion de *Năpasta* — Fausse accusation — par I. L. Caragiale, 1959/1960, 1969/1970).

Appartenant à une génération de fidèles, de fervents (Mihai Popescu, Clody Bertola, Beate Fredanov, Irina Răchițeanu et d'autres), Emil Botta commençait son activité au lendemain de la guerre, dans une minuscule compagnie de théâtre («Mogador»), constituée d'une poignée d'idéalistes qui n'avaient pas pu trouver leur place sur la scène du théâtre National, «quelques acteurs, une seule âme, pas de vedettes». Plus significatif que ces lapidaires formulations de programme était le spectacle inaugural lui-même *(The Playboy of the Western World*, par J. M. Synge). Dans le rôle principal, à la tête de la distribution, Emil Botta créait un moment théâtral de grande élévation, basé sur la complexe construction plastique du héros dramatique, l'image élaborée avec minutie psychologique de cet étrange personnage de ballade.

Si l'on parcourait la liste des rôles joués par Emil Botta on verrait que l'acteur a souvent interprété des partitions médiocres, insignifiantes (Mihai de *Casa cu două fete* — La Maison à deux filles —, l'«Ensorceleur» de la pièce de Felix Aderca 1946/1947, l'ivrogne Bill Masson de la pièce de John Bradley, *Aujourd'hui de 5 à 6)*. Mais dans ces rôles aussi l'acteur menait l'action avec du nerf, du naturel, avec une grâce maîtrisée, ou bien il prêtait au personnage de nobles et pathétiques tourments, comme, par exemple, quand il interprétait le rôle de l'acteur Toma Bratu de la pièce de Lucia Demetrius, *Turneu în provincie* (Tournée en province, 1945/1946) ou celui de Ficelle des *Nuits de la colère*, par A. Salacrou, 1947/1948.

De retour sur la scène du Théâtre National, Emil Botta accède au grand répertoire classique. Après avoir passé par le purgatoire de l'interprétation de Ruy Blas (1947/1948), auquel il prête l'exaltation ibérique du pathos romantique, un tempérament fébrile lors de la tirade «Bon appetit Messieurs les ministres» mais aussi l'introspection des monologues intérieurs, Emil Botta — comme par ailleurs tout le collectif du théâtre — est à la recherche d'une nouvelle modalité d'interprétation de la tragédie shakespearienne. Othello (1948/1949) ne sera qu'un exercice intermédiaire vers la représentation poétique et pleine de fantaisie de Mercutio (1948/1949). La sensibilité, le lyrisme, l'ironie et l'intelligence de l'acteur composeront l'image de ce héros représentatif pour la spiritualité de la Renaissance, cultivé, affranchi du bigotisme et des préjugés, pétillant de verve.

Le répertoire autochtone constitua pour l'acteur, comme pour de nombreux autres congénères, une pierre de touche. Lavrentie *(Omul din Ceatal* — L'Homme de Ceatal —, par M. Davidoglu, 1946/1947), ce «maître» refugié parmi les pêcheurs du Delta afin d'y trouver et d'y propager la vérité, est encore sous le signe d'illuminations messianiques, précipitées. Les rôles d'Anton Nastai *(Minerii* — Les Mineurs —, 1948/1949) et de Pavel Arjoca *(Cetatea de foc* — La Cité de feu —, 1949/1950), du même auteur, rôles durs, où il interprète des ouvriers-métallos, constituent pour Emil Botta des contrethèmes expérimentaux visant la réalisation d'une incarnation convaincante du héros de la dramaturgie contemporaine. Sur son trajet vers une clarification de son art interprétatif, Emil Botta passe également par les personnages de Nesciastlivtsev, l'acteur exalté et malheureux de *La Forêt*, et du méditatif et jamais résigné Verchinine de *Trois Sœurs* (1949/1950). Dans le rôle du professeur Banu *(Oameni care tac* — Des Gens qui se taisent —, repris dans *Oameni care învîng* — Des Gens qui triomphent — par Al. Voitin, 1960/1961/1962), il y a le même souffle d'humanité, la figure d'un patriarche plein de sagesse, réceptif à la nouveauté. L'une des plus complexes images du personnage contemporain a été créée par Emil Botta dans le rôle de Matei, de *Citadela sfărîmată* (La Citadelle brisée, par H. Lovinescu, 1954/1955). À la recherche d'une nouvelle formule, d'une synthèse interprétative, l'acteur va extrapoler les lignes de force et les sentiments du personnage au-delà de la structure littéraire-dramatique, étendre l'aire de l'interprétation à l'univers social, philosophique, d'idéation, imprégner le «héros» de la personnalité intellectuelle de l'artiste. Le jeu scénique est un jeu du cerveau et ultérieurement du corps et de la voix. La composition de la physionomie, l'intense expressivité sont le résultat de la spiritualité. Matei—Emil Botta n'est plus tout simplement un inadaptable. Intellectuel apparemment retranché derrière son manque d'intêret politique, Matei s'adonne au culte de la vie dangereuse; «créateur de mirages» qui exerce le charme de l'évasion de la réalité «au-delà du bien et du mal», échouant dans un lâche suicide; il condamne la platitude de la vie bourgeoise mais pactise lamentablement avec la vulgarité agressive de la bourgeoisie; préoccupé par la «magie du verbe», par la «mystique de l'amour envers les élus» — son état de béatitude intellectuelle est doublé d'un «ricanement intérieur»; sa conception amoureuse platonique n'est qu'un masque pour l'amour

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sensuel, charnel. Matei–Botta se constitue en tant qu'image d'un raffinement artistique élevé, symbolisant le processus de retardement d'une catégorie sociale et non l'incarnation d'une nature déséquilibrée tout simplement.

L'interprète inspiré de *Joc secund* (Jeu second), le fameux poème de Ion Barbu, provoque des rêveries lyriques ou des rêveries tragiques. C'est encore un «jeu second» qu'engendre l'incarnation scénique de Ion *(Năpasta)*. De l'interférence de la folie avec le substrat rationnel rejaillit un puissant dramatisme contenu. Ion–Emil Botta est unique dans la représentation du drame de Caragiale. Ses moyens sont de subtils accents et cadences poétiques. Regard absent au dehors, brillant à l'intérieur de son équilibre psychique instable, le geste tantôt retenu, tantôt large, de confession incontrolée; l'identification avec le vêtement, impersonnel, dégradant, de même que la personnalité du dehors, imposent — sans friser un seul moment le naturalisme — l'image rustre d'un personnage classique scéniquement réhabilité par le tragisme populaire fruste et exempt d'aggressivité, correspondant à la sensibilité contemporaine [1]. Le côté ineffable de l'acteur transparaît de tout ce qu'il fait, et Ion–Emil Botta est le couronnement de la représentation de notre tragédie classique. C'est une nouvelle modalité d'acquérir la conscience du tragique dans lequel on sent «l'aspiration la plus profonde de l'existence humaine 〈...〉 l'aspiration de l'homme vers une conscience authentique» [2]. Avec la mort d'Emil Botta vient de disparaître non seulement un acteur mais aussi un style de théâtre, une poétique théâtrale qui ne se répétera pas.

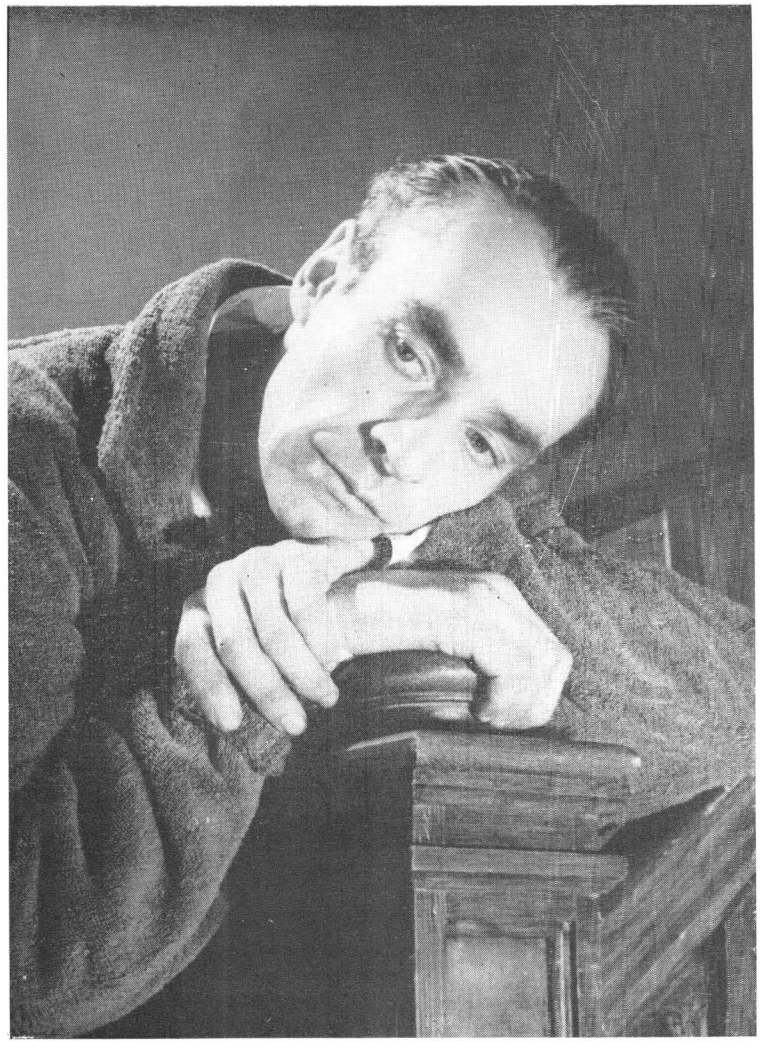


Fig. 4. — Emil Botta dans le rôle de Matei, du drame *Citadela sfărîmată*, par Horia Lovinescu (Théâtre National «I. L. Caragiale», 1954/1955).

Notes

[1] «Notre exceptionnel tragédien a conçu son personnage avec un humanisme percutant et une admirable compréhension nationale et sociale, parfaitement appliquée à l'œuvre. Botta a également sû avec une magistrale discrétion, expliquer une fois pour toutes que le mysticisme religieux n'est pas le propre du paysan, mais une manifestation éphémère et particulière de la maladie provoquée par des causes éphémères et de «santé du monde». Voir Mihnea Gheorghiu, *O dramă a lucidității*, in *Contemporanul*, 6 novembre 1959.

[2] GEORG LUKÁCS, *Métaphysique de la tragédie*, cf. ODETTE ASLAN, *L'Art du théâtre*, Paris, 1963, p. 117.

Simion Alterescu

GEORGE CALBOREANU

Dès les premiers rôles du nouveau répertoire de notre théâtre contemporain qu'il interpréta — et nous pensons à Petru Arjoca *(Cetatea de foc* — La Cité de feu —, par M. Davidoglu), Mihai Buznea *(Anii negri* — Les Années noires, par A. Baranga et N. Moraru), Verchinine *(Trenul blindat* — Le Train blindé —, par V. Ivanov), Igor Boulytchov (de la pièce de M. Gorki), — George Calboreanu (né en 1896) prouve une disponibilité pour des caractères fermes, qui vivent en profondeur leur destin historique, s'intègrent au cours normal des événements et contribuent, après une délibération de leur propre conscience, aux change-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — George Calboreanu (Igor) et Dina Cocea dans *Igor Boulytchov et les autres*, par Maxim Gorki (Théâtre National «I. L. Caragiale», 1950/1951).

ments révolutionnaires imposés par la vie même — ou qui, par contre, gaspillent leurs qualités humaines authentiques, ratent leur vie parce que, au bout d'un déséspéré tumulte intérieur, ils ne réussissent tout de même pas à trouver la voie vers une existence libérée du passé et à se rallier à l'effort général.

La figure du vieux ouvrier Petru Arjoca fut interprétée en lignes robustes et dynamiques, avec chaleur et discernement psychologique pour le processus de clarification qu'il traverse, en fait, une confrontation intérieure, témoignant de son honnêteté, de sa détermination d'être, avec toute son énergie et son adresse, aux côtés de ses camarades.

Mihai Buznea était, lui, un ouvrier communiste des années d'illégalité, représenté par l'acteur dans toute la plénitude de son être, avec l'intensité de sentiments, avec la force que lui transmet sa foi dans la justesse de la cause pour laquelle il lutte. Ce fut un rôle d'un dramatisme contenu, exprimé avec mesure, très convaincant.

Igor Boulytchov, par contre, quoique aspirant à la liberté, à une autre vie, quoique frémissant de force et de mécontentement à la fois, est condamné non seulement par sa maladie, mais aussi par la direction donnée à son existence, dans un milieu social auquel il ne peut s'adapter mais qu'il ne peut pas non plus quitter. L'interprétation vigoureuse, imposante, contenant en même temps des détails significatifs pour la crise psychique et la dégradation biologique, a marqué les états contrastants, le déchirement de l'être, l'effondrement inévitable, symbolique.

Le domaine où Calboreanu, par son art (et son savoir) de la scène, a obtenu des créations de référence demeurées absolues et parfaites au cours du temps, non seulement par l'approfondissement du texte dramatique mais aussi en tenant compte des mutations du contexte culturel, fut celui de la pièce historique romantique. On a beaucoup écrit — et d'une façon révélatrice — sur l'interprétation donnée à Étienne le Grand (*Apus de Soare* — Le Crépuscule — , par Delavrancea). La réaction des critiques a été la même, en impressions, en paroles — la force et la clarté lumineuse du jeu de l'acteur n'ayant pas permis des opinions opposées, ambiguës, mais seulement nuancées diversement — , aussi bien une synthèse des appréciations, révélant l'existence même du rôle, repris au cours des saisons théâtrales, s'avère-t-elle la plus adéquate. Ce qu'on avait souligné dès le début (saison 1955/1956) c'était la profonde humanité de l'interprétation, les nombreuses facettes complémentaires [1] qui confèrent une autorité et une force spirituelle extraordinaires à la personnalité du voïvode, se révélant par une gradation magistrale, par des relations distinctes avec chaque personnage, le héros confiant ses pensées à son entourage, mais gardant pour soi celles qui le tourmentent. L'image-conclusion était celle d'un prince patriote dévoué corps et âme à la lutte pour la libérté du pays. Le poète Ştefan Aug. Doinaş la fixait dans toute son ampleur, sous ses nombreux aspects, reflétant, en fin de compte, la même préoccupation constante, la patrie: «sage administrateur de la Moldavie, communicatif et droit comme un paysan, délicat et tendre avec Oana, plein de chaleur et de mélancolie avec Doamna Maria, altier, violent et implacable avec les traîtres ⟨. . . ⟩ indifférent à la souffrance physique ⟨. . . ⟩ simple avec les simples et hanté par l'idée /. . ./ de l'unité et de la permanence de la Moldavie, s'appuyant sur son glaive comme sur un bâton et l'élevant par la suite, tel une foudre vengeresse» [2]. La simplicité dans la grandeur du voïvode (qui «ne monte pas sur un socle») est un trait caractéristique pour la conception de l'auteur, les dimensions monu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentales du personnage réalisé ayant leur source dans «la soudure organique du propre destin avec celui de la collectivité». D'une façon concrète, sur la scène, chaque fois que les «intérêts de la Moldavie entrent en jeu», le bouillonnement intérieur du héros croît impétueusement: «dans le ton solennel ou dans l'explosion de furie, dans le geste énergique avec lequel il coupe l'air et dans son regard pénétrant, nous retrouvons le héros monumental» [3]. Bien des années après, les lignes de Florin Tornea caractériseront avec précision la perfection de l'interprète, mentionnant le permanent fignolage des moyens de jeu, le fait d'aller à l'essence des rapports et des attitudes, en paroles et en actions: «construisant son rôle d'affects et d'affections extrêmes — d'intransigeance et de déchaînement, fermé dans son univers de pensées, mais dévoué, au-delà des apparences, à son entourage, mêlant la gravité à l'humour, vivant l'histoire comme une tâche quotidienne mais aussi comme un immense fardeau de responsabilités qui arrivent à leur échéance après des siècles, alternant le geste commun des routines et des relations domestiques avec le geste solennel du cérémonial de cour. . . ». Voilà un beau texte de chronique, où l'interprétation apparaît non seulement avec sa vitalité continue, de presque deux décennies, mais avec les mutations faciles à observer. Un remarquable raccourci de l'image monumentale implique — dans un sens lucide, moderne — l'espace exemplaire de l'histoire de la nation; le héros, «nous impose et nous trouble à présent *de loin:* entre lui et nous s'infiltre un espace de la contemplation et de la méditation» [4].

Un autre rôle historique auquel l'acteur a conféré une prestance scénique mémorable fut Vlaicu Vodă (le personnage de A. Davila). La tactique de la dissimulation adoptée par Vlaicu était ressentie en une douloureuse contradiction avec ses sentiments et son tempérament impulsif, contrôlés avec effort mais aussi avec sagesse au point que, peu à peu, il arrivera à maîtriser la situation et à triompher. L'évolution de la contrainte qu'il s'était imposée à sa libération fut poursuivie dans la complexité des états et des significations, l'action donnant libre cours au sentiment dramatique dans des moments comme celui où il pleure la mort de Gruie ou bien de la tirade des «tourments» patriotiques, opposées, dans le cadre d'une grande leçon, aux «tourments privés intimes» [5].

L'acteur est un virtuose de la scène: les intonations, les silences forment un mélange «symphonique» (c'est ainsi que décrivait N. Carandino son interprétation de *Apus de Soare* [6]) avec le mouvement et les attitudes expressives.

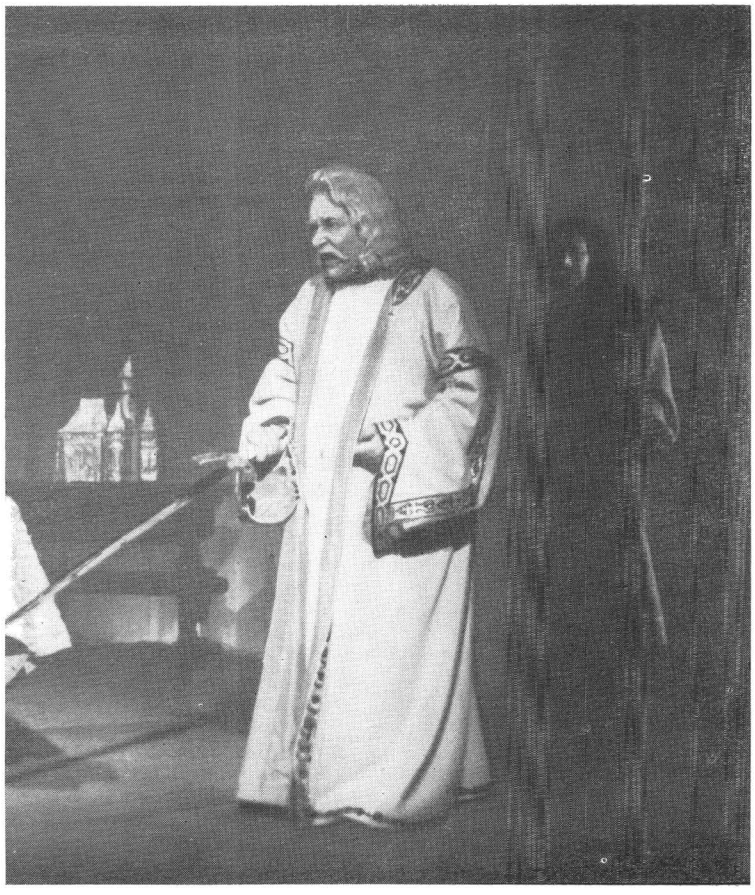


Fig. 6. — George Calboreanu dans le rôle d'Étienne le Grand de la pièce *Apus de Soare*, par Barbu Ştefănescu Delavrancea (Théâtre National «I. L. Caragiale», 1967/1968).

On a insisté d'une façon analythique sur les modulations et les pauses rythmiques lors de la récitation de la prière du voïvode Étienne [7]. L'effet émotionnel de sa «technique» est permanent, le texte du rôle devient une véritable partition sonore, déchiffrée avec pénétration, dans sa dynamique affective. Ainsi, dans Vlaicu, «il apaisait les tirades avec souplesse, dans une diction dense et claire, et mettait de la flamme dans les répliques pour lesquelles il trouvait le correspondant nécessaire dans l'état d'esprit du personnage et non dans la tournure du verbe» [8]. Comme on l'a remarqué, la replique prononcée avec une voix forte est la conséquence normale, dans une manière de s'exprimer ouverte, du sentiment puissant, et pourtant nuancé. La vitalité, le tempérament, l'énergie — qui caractérisent son jeu, capable d'être simple ou solennel, discret ou explosif — n'effacent pas les nuances du sentiment, qui existent et sont marquées par les variations d'inflexion et de ton [9].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Notes

[1] Cette composition unitaire «en facettes» déterminées par ses rapports avec les différents personnages ou groupes de personnages est consignée aussi antérieurement, dans l'attitude et les sentiments mis en relief par Mihai Buznea: présence réconfortante dans le cadre de la famille, résistance pleine de dignité au cours de l'interrogatoire, douleur immense mais contenue, quand on torture son fils, pathos héroïque au procès.

[2] *Teatrul*, 1956, nº 4, p. 25–26.

[3] V. NEGREA (Eduard Covali), *George Calboreanu*, in *Teatrul*, 1959, nº 12, p. 52.

[4] *Teatrul*, 1974, nº 1, p. 4–5.

[5] RADU POPESCU, in *Scînteia*, 28 juin 1965.

[6] Voir *Gazeta literară*, 21 septembre 1967.

[7] V. NEGREA, *op. cit.*

[8] V. SILVESTRU, *Prezența teatrului*, 1968, p. 162.

[9] V. NEGREA, *op. cit.*

IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU

Au cours des années qui se succédèrent après la seconde guerre mondiale, Irina Răchițeanu-Șirianu (née en 1920) joua dans un répertoire de pièces consacrées, dont nous mentionnerons celles de Ostrovsky, Shaw, Synge, Pirandello. C'est alors qu'elle interprète le personnage de Nastasia, l'héroïne de G. M. Zamfirescu, rôle d'un tragique profond qui dans la biographie artistique de l'actrice ouvre la série des figures féminines d'une intransigeance absolue, obsédées à faire et a se faire justice, vengeant le crime, même si l'acte de vengeance devait entraîner après soi leur propre mort. Remarquable, également, quoique n'exigeant pas des efforts trop importants d'interprétation, s'avère la création de l'actrice dans le rôle de Carmina (*La Belle endormie*, par Rosso di San Secondo), pour son exactitude stylistique, preuve d'un «exceptionnel sens artistique»[1]. Depuis lors, l'évolution de l'actrice se fit avec beaucoup de lucidité, dans un continuel effort à se surpasser sur le plan professionnel, soumettant chaque rôle à un examen sévère. Ainsi qu'il ressort de ses propres déclarations — certaines de ses interviews sont de véritables analyses autocritiques, d'une grande utilité pour ceux qui veulent connaître sa trajectoire dans le théâtre — ses velléités concernant un répertoire varié (stimulant sa capacité de métamorphose) s'associent avec sa prédilection constante pour les rôles de profondeur psychologique, où ce n'est pas tellement la quantité de texte que la qualité du subtexte qui compte, entraînant tout un mouvement de significations. Ce ne sont pas de personnages avec une conversation abondante, avec des changements de surface, dans le plan anecdotique, qu'elle désire interpréter, mais des rôles de substance dramatique, évoluant dans une perspective historique, exigeant de la part de l'acteur profondeur et sens des nuances. Un pareil rôle d'exception est celui de la Femme commissaire (*La Tragédie optimiste*, par V. Vichnevsky), interprétée avec un pathos romantique, incandescent.

Une préoccupation intime de l'actrice a été de se débarrasser d'une certaine rigidité venant d'un contrôle exagéré de tous les détails de jeu, d'une élaboration qui empêche sa participation intérieure, spontanée, ainsi que son intégration organique dans le spectacle. Elle arrivera à la libération aspirée, à la spontanéité nécessaire,

Fig. 7. Irina Răchițeanu dans le rôle de Anca de *Năpasta*, par I. L. Caragiale (Théâtre National «I. L. Caragiale», 1969/1970)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

en déterminant la position exacte dans la «relation» exigée par la pièce (*Rețeta fericirii* — La Recette du bonheur — , par A. Baranga). Elle trouvera un appui décisif chez le metteur en scène Al. Finți, au cours des répétitions de la pièce *Les Ennemis* de Gorki, Tatiana pouvant être considérée comme une réalisation exceptionnelle. Chaque personnage lui propose un problème de création différent: Iulia (*Surorile Boga* — Les Sœurs Boga — , par H. Lovinescu) lui offre «la possibilité de suivre l'évolution nettement marquée d'un caractère», allant de l'inhibition à l'éclosion, à l'affirmation toute naturelle de l'individualité. Avec discrétion et vraisemblance, elle relève l'état d'âme d'une femme qui, en dominant son désenchantement avec dignité et lucidité, trouvera par la suite la force intérieure pour se transformer, se détacher du passé.

L'actrice devait forcément, au cours de sa carrière, s'arrêter au rôle d'Anca (*Năpasta* — Fausse accusation — , de Caragiale), rôle qu'elle conçut avec «pathos et simplicité paysanne et un profond caractère tragique populaire, sans réussir à perdre les données de sa féminité passionnée. J'étais forcée de la sorte d'aller à une réalité profonde de la vie, de concentrer au maximum ma force d'expressivité, avec une extrême économie de gestes»[2]. En fait, elle allait à l'essence du rôle, en permanence intensifié dans ce qu'il a de tragique. Ce ne sont ni la ruse, ni son déchirement intérieur qui l'intéressent d'une façon prédominante, mais le personnage en tant que symbole justiciaire dans les conditions de la tragédie, considérée d'un angle culturel de vaste ouverture temporelle. C'est une «„érinnye" qui, la loi du sang une fois satisfaite, se muera en une „euménide", comme dans le mythe grec»[3].

L'actrice considère que sans cette variété de rôles — pourtant unitaire, faisant partie d'une suite typologique qui peut être identifiée — elle n'aurait pas acquis l'expérience des individualités interprétées et aurait été incapable de créer le rôle de Lady (*Orpheus Descending*, par T. Williams), création qui marque l'apogée de sa maturité artistique. Séduite par la nature dramatique de l'héroïne, elle la construit petit à petit, dans ses «subtextes», insistant sur les moments d'improvisation, lorsque s'éclairera sa propre perspective par rapport à la «perspective du rôle». Sa réussite fut amplement commentée pour la manière dont «elle composa avec un grand art du vécu le rôle de la femme endurcie qui a toujours gardé au fond d'elle une opposition sourde et une noble soif de vengeance, jubilant avec passion au moment où elle peut se confesser, aimer, lutter»; son interprétation apparaît pleine de «fraîcheur et de flamme,

Fig. 8. — Irina Răchițeanu (La Mère) et Colea Răutu (Le Père) dans *Pisica în noaptea anului nou* (Le Chat dans la nuit du nouvel an), par Dumitru Radu Popescu (Théâtre National «I. L. Caragiale», 1970/1971),

de tension dramatique, de délicatesse, confiance et de grande douleur, exprimées toutes les fois avec force et science du dosage»[4]. «Le trait d'union», dans les manifestations de cette héroïne complexe, entre tous les aspects psychologiques serait «l'amour bouillonnant de vie», tandis que «l'intensité graduée du jeu a rendu possible l'absence de toute résonance mélodramatique»[5].

La diversité des possibilités de jeu peut être illustrée du fait que Irina Răchițeanu-Șirianu a donné vie sur la scène à Marie Stuart (l'héroïne du drame de Schiller), à Doamna Clara (*Vlaicu Vodă* par A. Davila), mais aussi à la figure de Maria, l'ouvrière des pièces de Al. Voitin *Oameni care tac* (Des Gens qui se taisent) et *Ancheta* (l'Enquête). Sa technique accomplie assure à chacun de ses rôles un jeu concentré, de prestance éthique, des mouvements et des gestes se réduisant au strict nécessaire pour une caractérisation en lignes fermes, aux tons vi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

brants ou aux inflexions authentiques (suggérant, dans le cas de Maria, une origine paysanne). Pour Doamna Clara elle saura trouver «le geste impératif» pour nous convaincre «combien pénétrante peut être la manière lapidaire, directe, d'interpréter la pièce historique» [6]. Une fois de plus, de même que chez Anca, de Caragiale, on retrouve cette intéressante mise en relation culturelle — par extension stylistique — qui fait que les critiques saisissent des références à Shakespeare et Racine, donc une projection de l'héroïne de Davila sur le fond de la grande dramaturgie universelle.

Avec ces personnages et avec d'autres, créés au cours des années suivantes, Irina Răchițeanu-Șirianu accomplit son aspiration vers la tragédie («je languis après les grands rôles tragiques, surtout après ceux de la tragédie antique»). Elle sera la Médée de Sénèque, témoignant une fois de plus du «savoir, du ton et de la ligne de comportement d'une tragédienne, nous proposant 〈. . . 〉 une Médée conséquente dans ses idées, ses buts et ses impulsions» [7].

Caractéristique pour les personnages joués par elle est une féminité frustrée, qui attend avec dignité ou qui prépare avec ténacité sa libération. Le but est poursuivi avec fébrilité, avec une volonté indomptable. On a dit, à propos de certains de ses rôles que par sa signification, «la création de Irina Răchițeanu mène à une généralisation historique et sociale des événements dramatiques de la pièce 〈, . . 〉 depuis l'aspect singulier de la femme 〈. . . 〉 jusqu'aux coordonnées critiques d'un moment de la vie 〈. . . 〉 » [8]. Implicitement est mise en valeur la dimension éthique de ses interprétations (y compris les rares comédies), dominées par une lucidité dramatique, un pathos intelligent.

Notes

[1] ALICE VOINESCU, in *Revista Fundațiilor*, 1947, n° 5, p. 102.
[2] Voir *Teatrul*, 1963, n° 3, p. 59.
[3] MIHNEA GHEORGHIU, *O dramă a lucidității*, in *Contemporanul*, 6 novembre 1959.
[4] V. SILVESTRU, in *Contemporanul*, 1er juin 1962.
[5] VICU MÎNDRA, in *Gazeta literară*, 24 mai 1962.
[6] V. SILVESTRU, *Prezența teatrului*, Bucarest, 1968, p. 152.
[7] FLORIAN POTRA, in *Teatrul*, 1975, n° 2, p. 62.
[8] MIRA IOSIF, in *Teatrul românesc în contemporaneitate*, Bucarest, 1964, p. 122.

Ion Cazaban

TOMA CARAGIU

L'un des comiques les plus doués de personnalité de l'actuelle génération d'acteurs roumains, dont la perte prématurée, injuste, au cours du tragique tremblement de terre du 4 mars 1977, continue à être douloureusement ressentie, fut sans doute Toma Caragiu (1925—1977). Son art avait une rare vigueur qui n'excluait pas pour autant la subtilité. Caragiu infirmait l'opinion selon laquelle la force massive serait incompatible avec l'attaque dissimulée, rusée, avec la malice nuancée. «Un fin ironiste, caché dans un tank. . . Qui rase tout. Brûle tout. Avale tout» — ainsi le présentait d'une manière très suggestive un critique [1]. Son comique était appuyé, il est vrai, mais loin d'être limitatif, ses interprétations faisaient jaillir dans la pensée du spectateur des associations qui ne naissaient souvent qu'après la fin du spectacle. Cette multitude de plans et cette force obsessive, à effet prolongé, cette force d'irradiation, propre au talent de Caragiu, constituaient sa richesse intérieure. On n'oubliait pas facilement ses apparitions, fussent-elles dans le répertoire classique fussent-elles dans un sketch de dix minutes à la télévision.

Dans l'aire étendue de la comédie génératrice d'attitudes désavouantes, de la comédie satirique, qui compromet et anéantit, Caragiu reste mémorable, bien que le théâtre roumain n'ait jamais été dépourvu de comédiens excellant à interpréter les types de la canaille, du perfide, du scélérat (il suffit d'évoquer au hasard Ion Manu, Maria Filotti, Ion Talianu, Nicki Atanasiu, parmi les disparus, Șt. Bănică, Șt. Mihăilescu-Brăila, Vasilica Tastaman, Gh. Dinică — pour suggérer la diversité dans ce registre).

Dans Mackie Messer *(L'Opéra de quat'sous*, 1964/1965), l'éruption de vitalité, l'assurance que donne l'absence totale de scrupules, l'impudence ont suppléé avec succès au manque d'attraits physiques — dans l'acception classique — que ce rôle de personnage «à femmes», séducteur à plusieurs reprises, présuppose théoriquement (en effet, Caragiu n'avait pas l'apparence du jeune premier traditionnel, son visage aux méplats et aux rehauts fortement structurés avait une étrangeté de proportions).

Ultérieurement Caragiu fut un Tipătescu *(O scrisoare pierdută* — Une lettre perdue — , 1971/1972) étonnamment sobre, d'une tranquille morgue aristocratique, mais qui, en apprenant au Ier acte le chantage, scandait d'une voix

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

étouffée, contenant sa violence inutilisable: «Le-mi-sé-ra-ble!» en usant d'une septième descendante entre les premières syllabes, avec une seconde ascendante pour le reste du mot et tournant en scène comme un lion en cage.

Un auteur admirablement servi par Toma Caragiu a été A. Baranga. Dans les pièces si corrosives de ce dernier, l'artiste a trouvé un large champ pour exercer sa vocation satirique. «Je crois au sublime de la satire», affirmait le comédien; «j'ai éprouvé le besoin de consulter Daumier de très près» ajoutait-il [2]. Le goût, voire la passion de la satire, représentait pour lui, comme pour Baranga, une dimension de l'existence, de la création; la vision caricaturale, stigmatisante acquérait des fonctions purificatrices et devenait méthode constructive d'amélioration. Le grand succès auprès du public des pièces de Baranga doit beaucoup à la contribution de Caragiu, distribué surtout dans des rôles de directeurs abusifs et démagogues (Cristea, dans *Sfîntu Mitică Blajinu* — Saint Mitică le Doux — , 1965/66, Hrisanide, dans *Interesul general* — L'Intérêt général — , 1971/1972) ou d'instruments bestiaux (le colonel Mîrzacu, dans *Simfonia patetică* — La Symphonie pathétique —, 1973/1974): solennel, arrogant, phrasant abruptement la réplique. L'interprète s'ingéniait à dilater la nullité du personnage sans crainte d'exagérer.

Oui, ne s'en souciant guère d'exagérer: on retrouvait dans les interprétations de Caragiu sa prédilection pour l'art de Hieronymus Bosch, prédilection déclarée dans une interview sollicitée par la revue *Tribuna* [3] de Cluj-Napoca. Fort intéressant ce rapprochement établi entre un peintre du XVe siècle et un acteur de notre époque, dans l'univers vaste et sans âge de l'art; une imagination fertile, bouillonnante, une frénésie cruelle dans les déformations, dans la monstruosité, et pourtant une observation minutieuse de la réalité, des vices et du ridicule, un esprit sarcastique, celui d'un fabuliste dirait-on, de la verve burlesque, violente et parfois trop colorée, grossière aussi, mais toujours très expressive, voici des traits caractéristiques communs aux deux artistes. La référence à Bosch nous aide à définir Caragiu comme un comédien qui, loin de se contenter de reconstituer la réalité photographiquement, la recomposait par des efforts propres, avec le goût du détail révélateur, un comédien sans cesse à la recherche des meilleures modalités de transmission de l'idée-clef de voûte de l'œuvre, sans cesse à la découverte d'un maximum d'expressivité.

Nous ne saurions parler de Toma Caragiu sans l'évoquer aussi dans un rôle dramatique, dans le personnage de Satine *(Les Bas-Fonds*, 1974/1975). Ce fut une création de nature à édifier et à rassurer tout spectateur en quête d'une vérité multiple, évasive, parfois attristante et à première vue scandaleuse, mais dont on n'approche pas sans éprouver de la sympathie et, peut-être, souvent, de la pitié. Ce n'était pas une tâche aisée de rendre cette vérité, car dans ce cercle vicieux de sentiments contradictoires, aux innombrables interactions, où coexistent brutalité et bassesse, d'un côté, compréhension et délicatesse, d'un autre, toutes authentiques d'ailleurs, on ne saurait définir ce qui est cause et ce qui est effet.

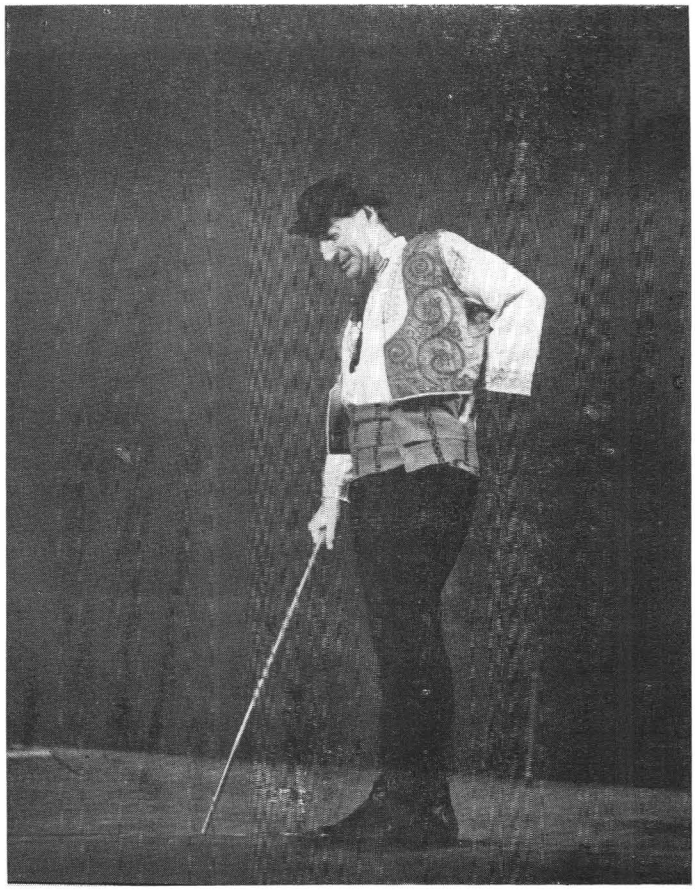


Fig. 9. — Toma Caragiu dans le rôle de Pampon, dans *D-ale carnavalului*, par I. L. Caragiale (Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1965/1970).

Qu'il eût l'intuition exacte de la chaleur humaine vacillant sous le cynisme est un fait dont témoignent ses annotations en marge du personnage du temps des répétitions, alors qu'il méditait, qu'il accumulait, qu'il «mûrissait» son rôle (commentaires conservés dans les Cahiers de la mise en scène — *Caiete de spectacol)* [4]: chez cet ex-télégraphiste, ancien détenu, actuellement vagabond, tricheur et ivrogne, au demeurant enjoué et fêtard, l'un des plus anciens

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pensionnaires de l'asile, il décelait d'éphémères — mais combien significatives — vibrations d'intérêt humain, de profonde solidarité envers ses semblables (par exemple, au IVe acte, Satine: «Nastia, tu ne vas donc plus à l'hôpital?» Nastia: «Qu'y faire?» Satine: «Voir ce que Natacha devient»). La justesse de ton, l'absence de toutes traces de vaine littérature, la grande simplicité avec lesquelles Caragiu, dans le silence de la nuit, allongé sur son lit (on le voyait à peine), dans le noir (pour un peu, le spectacle lamentable et poignant de la déchéance, de la lente submersion, s'estompait), récitait le fameux monologue sur l'homme, qui finit avec les mots «prenons soin des enfants» (IVe acte), produisaient comme une éclaircie, créaient un extraordinaire moment de détente et d'émotion. En restait-il quelque chose de cette émotion dans la dure réplique finale du drame, lorsque, en apprenant que l'Acteur s'est pendu, le même tendre et féroce Satine ne trouve rien d'autre à dire que «il nous a gâté la soirée, l'idiot!»?

«Que faire pour tuer le temps», se demande Satine à un moment donné, et la question pourrait servir de motto à cette tragédie de la stagnation et de la décomposition. Toma Caragiu-l'interprète ne savait pas alors qu'il ne lui restait même pas deux ans à vivre.

Notes

[1] ECATERINA OPROIU, *Revelion*, in *Contemporanul*, 1973, 5 janvier.

[2] TOMA CARAGIU, *Cred în sublimul satirei*, in *Tribuna*, 1973, 17 mai.

[3] *Ibidem*.

[4] TOMA CARAGIU, *Harul lui Satin: a observa și a gîndi (Caiete de spectacol. Un document: filmul repetițiilor)*, in *Teatrul*, 1975, n° 6, p. 28).

RADU BELIGAN

Au point de vue de l'école d'interprétation, Radu Beligan (né en 1918) est-il un acteur réaliste? romantique? Au point de vue des genres abordés, est-ce un comique? un tragédien? On pourrait répondre par l'affirmative à toutes ces questions, mais la réponse n'exprimerait chaque fois qu'en partie la réalité. La complexité de l'artiste ne permet pas d'étiquetages préétablis, exclusifs, simplificateurs. Choisissons un autre critère de jugement, celui qui vise le processus intime de la création, la capacité créatrice du comédien; nous constaterons que Beligan est un cérébral, un acteur d'attitude, qui dialogue avec l'auteur dramatique à l'égal, qui charge le texte de sous-texte personnel, lui donne de nouvelles dimensions, impose un univers, le sien, mais en consonance, toujours à la mesure de l'auteur, dépassant de la sorte la stricte transmission, la copie, la reproduction. Outre ses qualités professionnelles, Radu Beligan (qui, soit dit en passant, fait partie du Comité de direction du mouvement théâtral mondial et présida pendant plus de dix ans l'I.T.I.) possède les qualités intellectuelles qui sont le plus solidaire, le plus utile allié du talent. Son art couvre des territoires divers, son comique est mêlé de tragique, et cette ambiguïté contenue — cette simultanéité très moderne — constitue l'une des dominantes du style de Beligan.

Peut-être faudra-t-il reprendre ici — à propos de Beligan — l'importante distinction qu'Henri Bergson faisait entre le comique et le spirituel (on trouve «qu'un mot est dit comique quand il nous fait rire de celui qui le prononce, et spirituel quand il nous fait rire d'un tiers ou rire de nous») et aussi, avant d'aller plus loin, la tentative de Bergson de définir l'esprit — bien que «cette essence très subtile ne soit de celles qui se décomposent à la lumière» — : «on appellera 〈...〉 *esprit* une certaine disposition à esquisser en passant des scènes de comédie, mais à les esquisser si discrètement, si légèrement, si rapidement, que tout est déjà fini quand nous commençons à nous en apercevoir» (*Le Rire. Essai sur la signification du comique*. II. «Le comique des mots»).

Mais, puisqu'il s'agit d'esprit, pourquoi ne pas recourir à un auteur qui fait autorité: «Ce qu'on appelle esprit est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine; ici l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens, et qu'on laisse entendre dans un autre; là un rapport délicat entre deux idées peu communes; c'est une métaphore singulière; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui; c'est l'art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner. Enfin» — ajoute avec humour Voltaire — «je vous parlerais de toutes les différentes façons de montrer de l'esprit si j'en avais davantage» (*Dictionnaire philosophique*, «Esprit», Section première).

Cette qualité particulière de comique, qui touche comme en passant, sans appuyer, qui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

suggère sans souligner de rouge, dénommée «esprit» («du comique volatilisé» — pour citer Bergson encore), propre à Beligan, explique l'affinité (avouée d'ailleurs) entre l'acteur et la littérature de George Topîrceanu, de Mihail Sebastian, de Al. Mirodan; l'élan poétique freiné et même censuré par la lucidité et l'auto-ironie, le mélange de rêve, fantaisie, réalisme rigoureux, le sourire à la place du rire [1], en général un comique qui, au lieu d'insensibiliser, d'anesthésier l'émotion, par contre la provoque, établissent entre ces auteurs et notre comédien une parenté spirituelle. Dans cet ordre d'idées, l'incomparable création de Beligan dans les rôles de Miroiu (*Steaua fără nume* — L'Étoile sans nom, 1956/1957), Jeff (*Jocul de-a vacanța* — Le Jeu des vacances, 1971/1972), Cerchez (*Ziariștii* — Les Journalistes, 1956/1957), Cheryl (*Celebrul 702* — Le Célèbre 702, 1960/1961), Gore (*Șeful sectorului suflete* — Le Chef du secteur des âmes, 1963/1964) exprime une rare superposition de dispositions, sensibilité, poésie et intelligence entre auteurs et acteur et, comme une conséquence de cette heureuse rencontre, pour Beligan le plaisir du jeu.

Malgré sa vocation de soliste, Beligan fait preuve d'un sens aigu des proportions dans ses relations avec les partenaires, «laissant continuellement l'impression de n'être préoccupé que du soin de donner la réplique», «imposant à ses répliques cette continuité à laquelle son partenaire ne peut pas s'arracher». «Avec la préoccupation permanente de comprimer son émotion, éprouvant une sorte de gêne à l'égard de ses propres accents de lyrisme, ⟨...⟩ il enveloppe son partenaire comme dans un voile de chaleureuse compréhension ⟨...⟩ Ces scènes conservent quelque chose de la grâce intérieure que nous lui connaissons, de cette disposition intime qu'il a de s'approprier les sens poétiques d'un texte et de vivre intégralement l'émotion esthétique que celui-ci lui procure» [2].

Dans un genre tout à fait différent, l'interprétation du personnage Khléstakov de Gogol (*Le Revizor*, 1952/1953 et aussi 1958/1959) a effectivement mis en évidence «la virtuosité du pianiste» dont Beligan parle dans *Pretexte și subtexte* [3]: «Nul trait ⟨...⟩ ne doit être relevé avec brutalité, cependant ni laissé se perdre. Apparemment, à peine touchée, chaque note doit résonner distinctement». C'est de légères touches successives, d'imperceptibles renvois à la vie antérieure à l'apparition sur scène du personnage, de quelques gestes dénués d'importance, «les anonymes gestes quotidiens», qu'il considère d'ailleurs comme «les plus intéressants» [4], des inflexions de sa voix et du débit précipité, de toute la teneur satirique

Fig. 10. — Radu Beligan (Bérenger) et Ion Lucian (Jean) dans *Rhinocéros*, par E. Ionesco (Théâtre de Comédie, 1963/1964).

du texte que prit finalement forme et s'anima le portrait scénique, d'une extrême minutie réaliste, d'un incapable, d'un homme qui n'existe qu'en dépendance des autres.

Certes, les succès de Radu Beligan en tant qu'acteur de comédie ne l'empêchent pas d'avoir des ambitions de tragédien. Ainsi dans Tousenbach (*Trois sœurs*, 1949/1950), lucide, conscient de la vanité de tout espoir, mort avant même d'être tué par la balle, se sont visiblement affirmées les ressources tragiques de l'acteur. Dans un autre répertoire, particulier au climat d'après la dernière guerre mondiale, également: par exemple dans Bérenger (*Rhinocéros* 1963/1964), le refus, peut-être ridicule, de s'intégrer au «troupeau» devient douloureux parce qu'il émane d'un *homme* conscient du grotesque de la situation, mais persévérant dans son intransigeance, un faux faible. Ou dans George (*Qui a peur de Virginia Woolf?* — 1970/1971) ou Mel (*Le Prisonnier de Manhattan* — 1972/1973).

Le brillant interprète de Ionesco et d'Albee s'est attaqué récemment avec courage au rôle de Richard III (1976/1977), imposant avec

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

indépendance d'esprit à ce personnage typiquement shakespearien une vision brechtienne, qui n'a pas échappé aux commentateurs. Sans partager l'opinion de Jean de Beer, lequel, partant de la création de Beligan dans le rôle titulaire, considérait le spectacle du Théâtre National de Bucarest comme un «one-man show» [5], nous admettrons que l'interprète a usé d'une teinte nouvelle dans le portrait du roi scélérat, une teinte qui relève son astuce, rehausse son sarcasme, et qu'il y a introduit une pointe d'auto-amusement, un certain dédoublement, comme si le fauve ne cessait de se surveiller et de goûter le spectacle de l'évolution de ses propres trames. L'expressivité sobre, qui jaillit des profondeurs («je ne suis pas l'adepte de la composition extérieure. Je déteste les perruques, les postiches, les accessoires, les tics. . . » [6]), est encore un témoignage de l'effort de chercher et de comprendre, de la capacité de concentration intérieure, de l'originalité de pensée du comédien.

Au début de la saison 1977/1978, dans le rôle principal de la parodie «anti-historique» *Romulus le Grand*, Beligan a atteint un niveau «de grande hauteur aérienne», équilibrant avec art «le don de la gaieté folle et de la mélancolie, du plaisir sur un fond de tristesse, de la méditation poétique et de la poésie de chaque mot». C'est ce que notait un critique (autrement difficile à satisfaire), Radu Popescu, qui n'a pas craint de comparer Radu Beligan, directeur du Théâtre National de Bucarest, à Pablo Casals, la «sacralité» que tous les deux ont mis à servir l'art les rapprochant et les inscrivant en une zone commune de dévotion [7].

Notes

[1] «Il se peut que *rire* rime avec *sourire*, mais il est sûr qu'il ne vont pas ensemble» (RADU BELIGAN, *Pretexte şi subtexte*, Bucarest, 1968, p. 166).

[2] LETIŢIA GÎTZĂ, *Despre stilul lui Radu Beligan*, in *Teatrul*, 1957, nº 3, p. 91.

[3] RADU BELIGAN, *op. cit.*, 52—53.

[4] *Ibidem*.

[5] *Temps Nouveaux*, 1977, nº 6 (juin).

[6] RADU BELIGAN, *op. cit.*, p. 165.

[7] *Cronica teatrală*, in *România liberă*, 7 octobre 1977, p. 2.

Anca Costa-Foru

MARIA CUPCEA

Née en 1903, Maria Cupcea (connue également sous les noms de Maria Munteanu ou Maria Popa), diplômée du Conservatoire de Musique et Art dramatique de Cluj-Napoca, débuta sur la scène du Théâtre National de cette ville en 1929 dans un rôle secondaire de la pièce *Apus de Soare* (Le Crépuscule). Cependant, son véritable début eut lieu, la même année, avec le rôle de Tofana de *Patima Roşie* (La Passion rouge), par M. Sorbul, rôle qu'elle reprendra bien des années après, en 1944/1945.

Actrice particulièrement douée, ayant créé plusieurs rôles dans des films, Maria Cupcea témoigne d'une grande vitalité artistique, de nombreuses ressources intellectuelles, de multiples préoccupations artistiques et culturelles, éducatives. Auteur de pièces pour enfants et pour le théâtre de marionnettes, d'adaptations d'après des contes célèbres, compositeur de talent, elle fit l'illustration musicale, prégnante et colorée, des spectacles *Marie Stuart*, par Schiller, *Viforul* (La Tourmente), par B. Şt. Delavrancea, *Mesure pour mesure*, par Shakespeare, etc.; professeur de la chaire de déclamation de l'Institut «Szentgyörgy Istvan» de Cluj-Napoca depuis 1949 et jusqu'à son départ pour Tîrgu Mureş (et directrice de cet institut au cours des années 1950—1951), Maria Cupcea dirigea le «cours de diction et de parler expressif» à l'Université Babeş-Bolyai, Faculté d'Histoire et de Philosophie, de 1965 à 1968.

L'art de Maria Cupcea — synthèse harmonieuse de sentiment, intelligence et technique de scène — se caractérise par sa *noblesse* et *sensibilité*, soit quand elle officie, avec distinction et virtuosité, avec un jeu des mains qui «formaient un poème de nuances», la rôle de Chimène dans *Le Cid* de Corneille (1944/1945), soit quand elle incarne, avec une vibration profondément humaine, avec discrétion, une simple et humble femme — Miranda de *Arborele genealogic* (L'Arbre généalogique), par Lucia Demetrius (1957—1958). L'actrice prend, tour à tour, d'autres visages, d'autres aspects; de l'imposante noblesse spirituelle, de la dignité statuaire de Marie Stuart, elle passe avec naturel à l'attendrissante mère Lu-si-piu (*Typhon*, par Tzao-Yui, 1958/1959), personnage plein de bonté, de douceur, de résignation. L'actrice crée des figures humaines, fondamentalement différentes comme structure et conditionnement historique, figures aux antipodes au point de vue du ressort intérieur et physiologique, parcourues néanmoins par le fluide magnétique de sa noblesse et de sa sensibilité.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Libérée des canons, cette actrice «distinguée et toujours gaie sur un grand fond de tristesse» [1] considère que l'élan de la liberté créatrice est essentiel pour le théâtre, pour son art. Et si cet élan n'a pas été toujours à même de se manifester dans le choix des rôles auxquels elle rêvait (elle avait souhaité de jouer dans *Résurrection*, de L. Tolstoi, dans *Maison de poupées*, de H. Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus*, de L. Pirandello), il a sûrement contribué, en une mesure décisive, au choix des modalités d'expression, au décantage de l'idée à travers la voix, la mimique, le geste — une voix limpide et enveloppante, des gestes, des expressions, des attitudes ciselés avec minutie.

Cette subtile interprète de drame est une tragédienne de grande vibration, qui apporte sur la scène un jeu vivant, moderne. Dans Médée, par exemple (*Tragicii Greci*, 1962/1963), Maria Cupcea vit avec un troublant don de soi les passions contradictoires qui consument l'héroïne, elle les vit avec naturel, avec intensité, de sorte que chaque situation nouvelle, aussi surprenante soit-elle, semble pourtant vraisemblable et contredit avec crédibilité la situation antérieure. L'émotion profonde n'est pas brusquement déterminée par le geste final de l'héroïne, mais par chaque moment à part, l actrice mettant en évidence les facettes multiples et contradictoires de sa tragédie, dans un style vibrant, moderne par la sincérité de son interprétation, par l'équilibre et la nuance de l'émission vocale, style qui définit la création entière de Maria Cupcea.

Fig. 11. — Maria Cupcea (Lu-si-piu) dans *Typhon*, par Tzao Yui (Théâtre National de Cluj-Napoca, 1958/1959).

Fig. 12. — Maria Cupcea (Gertrude) dans *Hamlet* de Shakespeare (Théâtre National de Cluj-Napoca, 1958/1959).

[1] Ion Olteanu, *Cluj*, in *Teatrul*, 1966, n° 12, p. 83.

Notes

SILVIA GHELAN

Actrice avec une personnalité bouleversante, dont la beauté sur scène «est source d'émotion», Silvia Ghelan possède un don subtil d'intuition et intelligence scénique, appartenant, par son exigence, à la famille des acteurs doués qui polissent, avec patience et inspiration, chacun de leurs rôles.

Elle compose son personnage avec un savoir particulier, partant de l'idée-clef, et le projette ensuite, dans son évolution, en une infinité d'images, de sorte que les rôles créés par elle ont une grande expressivité et force de commu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 13. — Silvia Ghelan (Mary Tyrone) dans *Long voyage dans la nuit*, par O'Neill (Théâtre National de Cluj-Napoca, 1967/1968).

nication de l'univers humain et d'idées. Les «discontinuités de comportement» de l'épouse, dans *Long voyage dans la nuit* (par O'Neill, 1967/1968) elles les obtient par le moyen de ces images de force et de tendresse infinies, de fragilité et de ténacité, faisant flotter autour d'elle, jusque dans les moments les plus opressants de la déchéance, une atmosphère de noble élégance, qui accentue et humanise le tragique troublant de son destin. La soif de vie de l'héroïne de *Orpheus Descending*, par T. Williams (1961/1962), est transmise par une suite d'états d'âme, vigueur et amertume, tristesse et obstination, appréhension et espoir qui se mélangent et fusionnent, créant cette ineffable substance dramatique du personnage.

La présence scénique de Silvia Ghelan respire la simplicité, le naturel, tout en étant marquée par une théâtralité à part, jaillie de la concentration dramatique intérieure, soulignée par la voix qu'elle sait conduire avec intelligence à travers tous les registres. Avec cette personnalité constante, l'actrice modèle des figures différentes, des destins étonnants par leurs contradictions: d'un naturel parfait dans Léonie (*Les Parents terribles*, par Cocteau, 1966/1967), distinguée, sévère, reine dans l'esprit d'une éducation artificielle, catholique, dans Doamna Clara (*Vlaicu Vodă*, par A. Davila, 1965/1966), sobre, émouvante, avec une grande force tragique dans Clytemnestre (*Iphigénie en Aulide*, d'Euripide, 1965/1966), délicatement pathétique, mélange troublant de vitalité, précarité psychique et morale et de fragilité dans Blanche (*A Streetcar Named Desire*), sous une triple hypostase, comique-tragique-passionnelle dans Cesonia (*Caligula*), robuste, sensuelle, jouant avec sincérité le mélodrame, avec des gestes ridicules empruntés du café «Union», dans le rôle de Veta (*O noapte furtunoasă*), Silvia Ghelan apparaît toujours sur la scène comme acteur et personnage.

L'actrice est une grande interprète de l'âme humaine, elle découvre avec patience et compréhension les plis les plus secrets de l'âme et de la pensée humaines, les ressorts, parfois insoupçonnés qui déclenchent le drame, la comédie, la tragédie humains. Trois destins: Silvia

Fig. 14. — Silvia Ghelan (Cesonia) et George Mottoi (Caligula) dans *Caligula* de A. Camus (Théâtre National de Cluj-Napoca, 1968/1969).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(*Visul* — Le Rêve, par D. R. Popescu), Anna Fierling (*Mutter Courage*), La Femme (*Viața unei femei* — La vie d'une femme — , par Aurel Baranga). Dans *Visul*, une sombre méditation dans laquelle, à la limite entre le cauchemar et le rêve, est recherché avec un sourd désespoir le sens de l'existence et du bonheur, Silvia Ghelan a créé «l'état d'âme particulier d'un théâtre „paroxystique", sans recourir, pas même pendant un instant, aux moyens spéctaculaires d'une pareille modalité» [1].

Par contre, une grande économie des moyens d'expression, le mouvement utilisé avec parcimonie, une voix presque égale, avec une musicalité grave, profonde; la tragédie d'une individualité hypersensible remonte à la surface avec une force de communication presque insupportable. À l'antipode, Silvia Ghelan compose, par une désensibilisation totale, avec un léger détachement ironique, un personnage déshumanisé, lucide, versatile, profiteur, qui avec perspicacité survit à la guerre, un personnage figé: Anna Fierling. La vigueur et la lucidité de la composition intègrent d'une façon expressive son héroïne dans la nouvelle vision du spectacle. Avec une force d'insinuation à la fois subtile et élevée, avec une remarquable plasticité et harmonie des gestes et des mouvements, une voix vibrante, chargée de significations, l'actrice refait, sans pathétisme ni moyens spectaculaires, avec une profondeur humaine troublante, l'existence de la Femme (*Viața unei femei*).

L'interprétation minutieusement élaborée dont se dégage pourtant toujours l'ineffable, la noble élégance qui enveloppe le jeu de l'actrice aussi bien dans les scènes de grandeur que dans celles de déchéance, sa vocation pour la tragédie, la science d'exprimer le dramatisme de l'existence humaine, l'entrain avec lequel elle joue la comédie, définissent les contours de l'art de Silvia Ghelan.

[1] I.P., *Cluj, Un studio de dramaturgie*, in *Teatrul*, 1964, n 8, p. 70.

Notes

Ana Maria Popescu

CLODY BERTOLA

Après son début, en 1937, au Théâtre «Comœdia» de Bucarest, Clody Bertola — dont la vocation artistique oscilla initialement entre le théâtre, la musique et la danse — se dédie à la scène, jouant, jusqu'à son intégration définitive dans le collectif du Théâtre «Municipal» (actuellement «Lucia Sturdza Bulandra»), dans les spectacles du Théâtre National et de quelques compagnies particulières (la compagnie des époux Bulandra, puis celle de l'actrice Maria Filotti, le Théâtre «Victoria»).

Si pendant les premières années de sa formation elle avait joué dans un répertoire divers, constitué parfois au hasard, de comédies et de drames appartenant le plus souvent au théâtre boulevardier, à présent Clody Bertola n'entre pas dans la catégorie des acteurs qui jouent beaucoup, sans discernement. L'interprète préfère les expériences uniques, les personnages spiritualisés, avec une riche vie intérieure, les compositions difficiles, les sauts et les discordances des états affectifs, l'insolite, les destinées étranges, condamnées à une existence tourmentée — qu'elle étudie avec minutie, entendant le processus de la reconstitution du rôle comme une voie complexe, évolutive, comme un acte de culture, dans le sens où l'actrice, partant du niveau de la compréhension du personnage, l'enrichit, le marquant distinctement par son attitude personnelle. Intéressante s'avère chez Clody Bertola la modalité où la technique fait place, sans ostentation, à l'image composée avec fantaisie, passion et personnalité, dans une manière qui ne trouve pas son équivalent. D'une verve unique, inépuisable, poussée jusqu'à l'exaltation, sobre et pathétique, mélancolique et enfantine, ingénue mais aussi insinuante, ironique, persifleuse, son jeu a une sorte de nimbe, de halo féerique toutes les fois que l'actrice veut créer l'image de la pureté et transmettre la candeur des sentiments. La nostalgie et la chaleur de sa voix et de son regard, sa démarche calme, glissante, ses pirouettes savantes, les gestes délicats ou nerveux de ses bras, dans des mouvements spontanés, mais éloquents, peuvent exprimer des étonnements muets, l'extase lyrique, le désenchantement, les joies et les tristesses passagères, les aspirations. L'actrice n'a pas cherché à se spécialiser, à choisir les partitions capables de servir ses disponibilités, et pourtant, comme on l'a souvent remarqué, elle fut distribuée dans des rôles d'héroïnes d'exception du théâtre classique et moderne, dont la plupart étaient des déséquilibrées psychiques, appartenant à un monde dans lequel la faiblesse et l'incapacité

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 15. — Clody Bertola (Ranevskaïa) dans *La Cerisaie*, par A. Tchékhov (Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1967/1968).

d'agir étaient alimentées par le rapport homme-société, reposant sur des principes inéquitables, auxquels ces femmes à l'horizon borné acceptaient, d'une façon irrémediable, de se soumettre.

De cette catégorie (fournie, surtout, par la dramaturgie américaine), le premier succès dans les rangs du public et dans la presse fut celui de Lizzie, de *The Rainmaker*, par R. Nash (Théâtre «Municipal», 1956/1957), pour lequel elle construit, dans un jeu ciselé, pareil à une fine dentelle, le portrait d'un être charmant, désenchanté et qui pourtant n'a pas épuisé ses ressources d'ingénuité et de coquetterie. Féminine et enfantine, pleine de chaleur, garçonnière, l'héroïne cache avec pudeur ses sentiments dans des scènes jouées avec subtilité et passion. Retenue, grave et émouvante, enveloppant d'humour nostalgique et d'une poésie qui évite les tons pathétiques les accents de la tragédie dans le rôle de Jeanne d'Arc (*Sainte Jeanne*, de G. Shaw, 1957/1958), elle fait appel aux ressources de lyrisme et de fantaisie intarissable, baroque, pour le rôle de Rosalinde de *Comme il vous plaira*, de Shakespeare (1961/1962). Irréelle et vraie, mélancolique et ironique, Rosalinde demeure l'un des rôles les plus rapprochés de la personnalité de cette actrice, qui ne se refuse jamais à l'effort d'une concentration intérieure. Pour Liza (*Les Enfants du Soleil*, de Gorki, 1961/1962) son jeu sera axé sur la révélation intérieure, démontrant sa capacité de rester à la limite ambiguë qui sépare la sobriété du désir de se surpasser et d'investir avec une sagesse méditative le portrait du personnage.

Blanche du Bais de *A Streetcar Named Desire*, par T. Williams (1965/1966), est le rôle dans lequel Clody Bertola met le mieux en valeur ses possibilités. Elle réussit à souligner constamment ce qu'il y a d'artificiel dans le personnage, le dedoublement, le faux des belles illusions, pâles réminiscences de la pureté perdue, au-delà de la naïveté simulée, à la limite indécise entre espoir et dissimulation, laissant deviner une sensibilité outragée, une générosité et une chaleur humaine. Clody Bertola pointera la mosaïque des états d'âme qui, quittant la zone de la luminosité et des élans sentimentaux, extériorise son ratage par des gestes désabusés, par les inflexions métalliques de sa voix, capable de stridences insoupçonnées, par des cris aigus, brisés par l'impuissance et le désespoir. Dolly de *The Grass Harp*, par Truman Capote (1969/1970), représente, de même que Rosalinde, un rôle fantastique et fabuleux, pour lequel l'actrice recourt néanmoins à une seule tonalité, mélange d'ingénuité et de câlinerie infantile, de profonds étonnements et de candeurs perpétuelles, pour que dans le rôle de Ranevskaïa (*La Cerisaie*, de Tchékhov, 1967/1968) elle fisse appel à une combinaison complexe de sincérité, ironie et autopersiflage, présence vaporeuse, dénuée presque de contours réels, et de limites. Au fond, dans l'interprétation qu'elle donne à Ranevskaïa, «elle n'est pas un être immoral mais amoral, qui vit d'un jour à l'autre, suivant uniquement son bon plaisir qu'elle confond

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tantôt avec l'amour tantôt avec la générosité ou avec des retours attendris vers sa pureté perdue. Son égoïsme manque d'agressivité et de force. Clody Bertola passe des larmes au rire, de l'assombrissement au badinage, et il faudra un coup dur, direct, pour que la riposte devienne pour un instant cruelle. Elle joue la peur, la câlinerie, le besoin de confession, la faiblesse, et le désarmement, elle raille avec méchanceté, mêlant des remarques acérées, vraies, aux banalités, dans l'éclat d'un rire frivole, agité, jusqu'au comble de la furie, pour retomber ensuite dans la terreur, la panique et l'incertitude»[1]. Dans le jeu de l'actrice persiste un état inspiré d'absence, une sorte d'aboulie, avec Mary de *A Long Day's Journey into Night*, par O'Neill (1975/1976), sa concentration et sa bonne volonté ne réussissant pas à combler l'abîme qui la sépare de sa famille, des autres gens. Dans *Play Strindberg*, par Fr. Dürrenmatt (1970/1971) elle pose un masque de froideur incisive et ironique sur le visage de la femme aigrie par la platitude de son ménage.

Un rôle singulier dans la carrière de Clody Bertola est celui de Jenny de *L'Opéra de quat'sous* de B. Brecht (1964/1965). Elle y réalise un poème unique et terrifiant sur la tragédie de la différence de classe, sur la philosophie de l'inutilité. Son jeu devient «brechtien», quoique l'actrice soit connue comme une interprète de l'affectivité, de la sensibilité.

Dans *Elizabeth I*, par Paul Foster, elle incarnait — dans le cadre d'un spectacle d'équipe — la personnalité de la reine Elisabeth. C'était un rôle d'improvisation, composé devant le public, dénué des attributs extérieurs de ses créations antérieures. Son interprétation — concentrée, directe — était dans le sens des indications du dramaturge, qui avait imaginé une protagoniste «flamme et glace», «esprit et chair», réalisant des contrastes abrupts de détachement et d'intensité des sentiments, passés, néanmoins, par le filtre raffiné de l'intelligence et d'un sens aigu du ridicule et de l'humour.

Quelle que soit la qualité de l'écriture dramatique, Clody Bertola s'efforce de réaliser ses rôles au même niveau professionnel. Dans son jeu «le banal devient extraordinaire, le sourire se fige en une larme, la pitié tue, l'ardeur s'éteint, la crispation se mue en naturel»[2]. Son évolution pleine de précision repose sur un dosage très étudié des nuances, d'excellente qualité intellectuelle. Elle domine ses partitions par sa tension nerveuse, parfois par des contrastes, d'autres fois par le détachement. Jamais forcée, l'énergie ne la quitte jamais: «déchaînée et tendre, glissant sur la scène — j'ai rarement éprouvé cette sensation de glissement humain—, fleurissante de fantaisie, Clody Bertola transforme la souffrance et la joie, l'amour et la douleur dans des personnages de théâtre qui passent à travers nous en nous donnant le frisson»[3]. Et si la destinée de la plupart de ses heroïnes est tragique par la souffrance ou le dénouement, Clody Bertola sait conférer de la noblesse au lyrisme, une haute vibration poétique, surmontant les tentations du sentimentalisme.

Fig. 16. — Clody Bertola (Alice) et Liviu Ciulei (Edgar) dans *Play Strindberg*, par Dürrenmatt (Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1970/1971).

Elle sait toujours devenir dans le spectacle une présence vivante, à part, parce que son interprétation concrétise une modalité de penser originale et une sensibilité cultivée, un goût sûr dans la valorisation moderne du tragique, du lyrisme, ainsi qu'une habileté de jongler avec les armes de l'ironie et de l'humour.

[1] ILEANA POPOVICI, *Acest surîzător şi crud amurg. Livada cu vişini de A. P. Cehov la Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»*, in *Teatrul*, 1968, 1.

[2] ION MIHĂILEANU, *Condiţia actorului. Clody Bertola*, in *Flacăra*, 13 avril 1974.

[3] AUREL STORIN, *Clody Bertola. Profil*, in *Informaţia*, 15 juillet 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EXPRESSION — EXPLICATION — ÉTAT DE CONSCIENCE

Alexa Visarion

Le théâtre contemporain définit sa structure par une rapide prolifération des modalités de communication théâtrale. L'acte théâtral ne se réfère plus à une fonction unique, à une modalité centralisatrice, étant défini par la dialectique profonde des modalités de communication théâtrale qui déterminent son existence.

Les lignes qui suivront expriment quelques conclusions personnelles, nées de la pratique déployée jusqu'à ce jour et représentant le stade de préoccupations particulières dans l'étude spécifique de la mise en scène. Ce qui s'affirme avec prédominance dans le spectacle moderne c'est son perpétuel remodelage, ne supportant plus l'autorité exclusive d'une interprétation unique. La théorie théâtrale devient un argument pour le défrichement de nouvelles pratiques de mise en scène. Le théâtre est déterminé au point de vue social et cette caractéristique est, au premier chef, la conséquence du rapport entre le théâtre et une société dont la fluidité l'emporte sur la stabilité. Dans l'art du spectacle roumain se sont développées au cours des deux dernières décennies des directions et orientations fertiles, diamétralement opposées comme manifestation, polémisant entre elles et se complétant sous l'aspect fonctionnel, conférant un caractère varié et nuancé à notre mouvement théâtral. La dernière génération de metteurs en scène, qui est en train de cristalliser ces options en matière de spectacle, représente une continuité toute naturelle des tracés initiés par les grandes personnalités qui ont défini la mise en scène des années '60.

Les différents types de spectacle pratiqués en Roumanie permettent une vive confrontation d'idées en ce qui concerne le rôle et les modalités d'expression de l'art théâtral. À la question «qu'est le théâtre?» la réponse aussi bien que les méthodes diffèrent. Pour moi, le théâtre représente une possibilité de dialoguer avec le monde. Je me retrouve inculpé dans l'enquête que je préside en tant que juge, le verdict étant certifié par mon propre témoignage. L'acte théâtral existe dans l'homme et dans le monde et nous avons le devoir de le mettre au jour. Les metteurs en scène peuvent être définis par ce qui vit d'eux dans le spectacle. Le théâtre ne peut délecter, ne peut éduquer, ne peut affirmer, ne peut nier, ne peut provoquer. Le théâtre vit plénièrement, il ne peut être ni fragmenté, ni segmenté. Le théâtre est une manière d'être. Il s'ouvre, de même que la vie, à toutes les interprétations. C'est en cela que consiste sa fermeté et sa durabilité. L'acte théâtral ne saurait éliminer la fertilité de la pensée théorique. D'ignorer la pensée et la circulation des idées signifie de nier au théâtre la conscience de soi. De ne pas être d'accord avec une certaine forme de la manifestation scénique, de la comprendre et pourtant de ne pas l'accepter, ne représente pas une réaction de négation, de répudiation.

Les types de communication théâtrale offrent non pas des solutions mais des méthodes, partant d'une définition et une finalité de l'acte théâtral. Le théâtre en tant qu'art se suffisant à soi-même — sans conséquences profondes sur la condition du spectateur — adopte le régime d'un art désintéressé au point de vue existentiel et politique. L'élaboration de l'expression du spectacle concentre l'attention intégrale. L'expression scénique indépendante ne saurait constituer une vision conceptuelle. Le metteur en scène invente souvent dans la structure du texte de nouvelles formes d'incarnation de ce dernier. Cette manifestation abonde surtout dans les spectacles «visuels», les solutions déterminant en dernière instance la substance du spectacle. Le plus important m'apparaît, dans l'activité du metteur en scène, «la lecture» du texte. Chaque fois après avoir opté pour un texte, j'ai passé par l'inévitable moment de crise. Je ne savais pas comment engager le «dialogue» avec l'œuvre dramatique. Je sentais ce que j'attendais de l'œuvre, la voie que je cherchais à son intérieur mais je me trouvais devant des «portes fermées» qui, mystérieusement, scellaient dans des silences ambigus les significations cherchées. Ces «portes» s'ouvrent dans les différentes étapes de réalisation du spectacle, mais on ne réussit jamais et l'on ne doit même pas réussir à les ouvrir toutes.

On peut facilement réaliser une pièce autrement qu'elle n'a été écrite, mais il est très difficile de montrer ce qu'elle cache. Je me méfie des spectacles de «solutions», de l'esthétisme scénique. Le théâtre est un oracle qui dévoile la vérité chargée de signes codés, cette

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

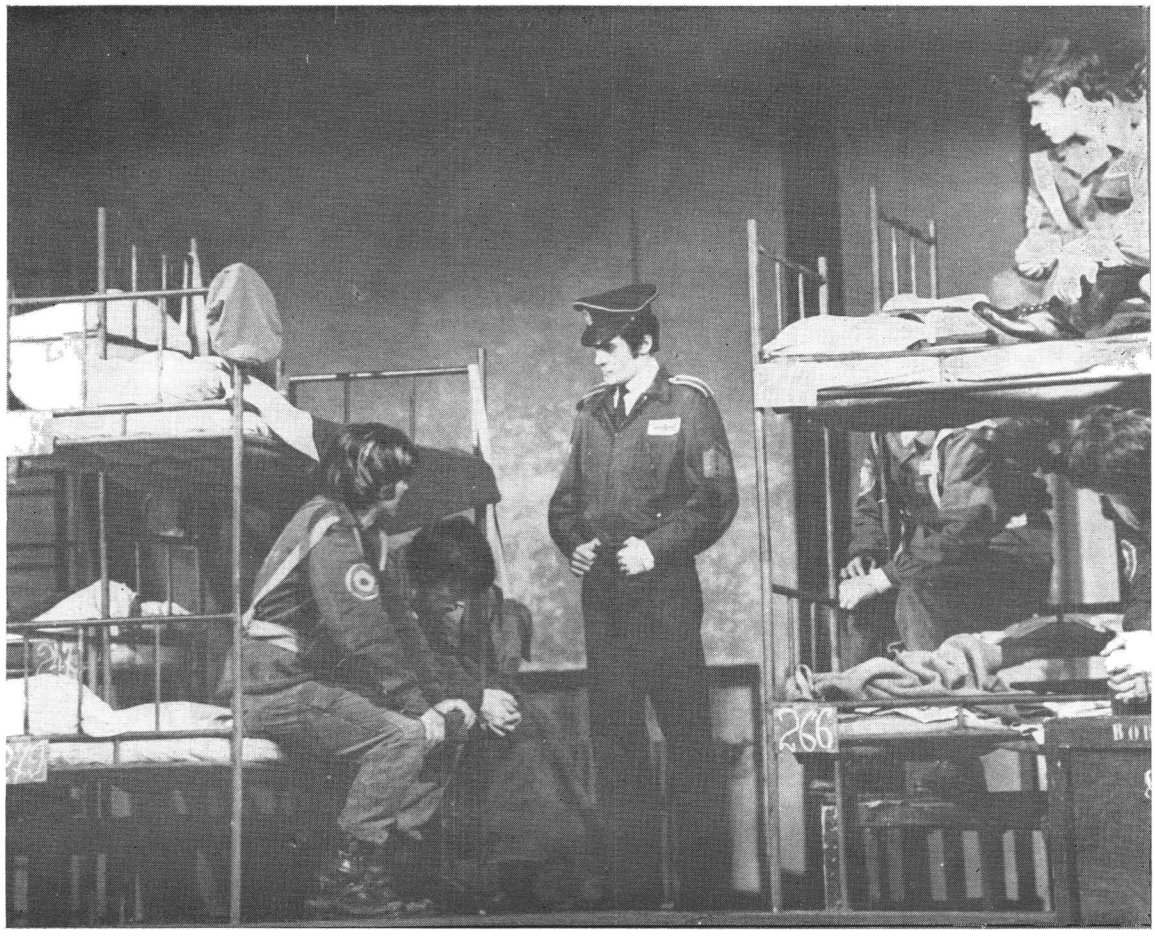


Fig. 1. — Isolement et révolte des jeunes héros derrière les barreaux métalliques indifférents et froids des lits de la caserne. *Chips with Everything*, par Arnold Wesker (Studio de l'Institut d'art théâtral et cinématographique «I. L. Caragiale», Bucarest, 1970).

vérité ayant une signification différente pour chacun de nous. La vérité du théâtre n'est pas concrète, tranchante, mais cyclique et à réverbération. On peut inventer n'importe quoi dans la structure de l'acte théâtral, tout est «permis» à condition que l'invention ait une valeur par ses idées. Le théâtre véhicule des *idées* dans des formes diverses, à des buts divers, mais des idées essentielles pour l'homme et son monde. Je crois que tout spectacle de théâtre peut, avant tout, représenter pour ses créateurs une dernière volonté, un testament à jour. Chaque spectacle doit être fait en disant tout ce qu'on a à dire au moment respectif.

Le public ne vous croit jamais si vous lui «livrez» d'une manière échelonnée et calculée les pensées sur lesquelles vous misez, avec lesquelles vous voulez le troubler. Aussi bien pour les metteurs en scène que pour les acteurs une représentation théâtrale peut être la dernière. À chaque fois nous devons créer comme si c'était la fin. Ce n'est qu'alors que nous serons préoccupés par des choses vraiment importantes. Le public veut vous voir «mourir» devant ses yeux, suivre votre agonie. Personne ne fuit ce spectacle qui fait frémir et attire en même temps. Les salles seront vides seulement si l'enjeu est sans importance. Quand tout le monde s'assume le risque fascinant d'une fin, quand l'enjeu de la vie quotidienne coïncide avec celui de l'art, l'affluence sera indescriptible. Le théâtre des formules est mort depuis longtemps, suffoqué par sa gratuité. Le théâtre de l'efficience profonde peut rassembler encore une fois son public. Cependant, nous devons faire attention à ne pas confondre une nécessité avec un slogan. Nous avons toujours entendu par efficience un sens de l'interprétation et non un résultat de celle-ci. Je serais intéressé par un théâtre qui n'utiliserait plus pour la communication des éléments de spectacle, mais des *états complexes* qui impliquent des rapports plurivalents de communication. Le théâtre de l'expression illustre les événements de la pièce,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

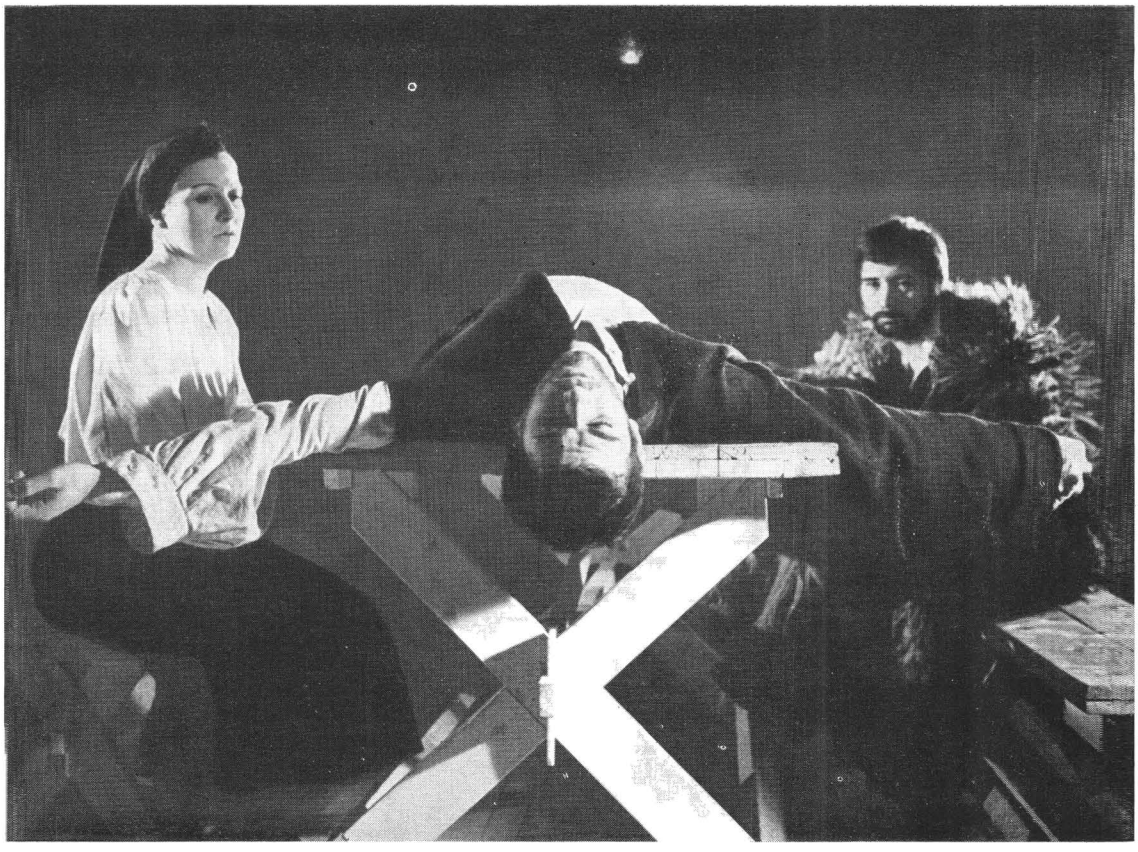


Fig. 2. — Anca (Dorina Lazăr) et Dragomir (Corneliu Dumitraş) dans la scène de la «veillée» au chevet de Ion «le fou» (Florin Zamfirescu). *Năpasta*, par I. L. Caragiale (Théâtre «Giuleşti», 1974).

évalue en signes le résultat de certaines méditations, pour proposer ensuite au public, par le truchement d'une clef interprétative, les pensées métamorphosées. Il s'agit d'un jeu de perspicacité intellectuelle qui prive le théâtre de sa robustesse virile. L'expression peut être une conséquence de la vision du spectacle, cependant elle ne stimule que les zones épidermiques de l'acte théâtral. Par son expression scénique, le théâtre illustre des thèses essentielles. Pour expliquer le monde, l'artiste l'analyse et le synthétise ensuite, la conclusion de son analyse n'étant pas connue *a priori*. L'explication en tant qu'idée de représentation impose dès le début le même régime pour les créateurs et pour le public. Les uns comme les autres apprennent concomitamment sur le parcours du déroulement du spectacle, sans avoir une position définitive par rapport au sens de la représentation. *La salle aussi bien que la scène constatent*. L'implication des deux partenaires essentiels pour la naissance du théâtre se réalise justement par ce statut d'égalité. Le spectateur ne doit pas connaître d'avance la dimension des idées du spectacle, il s'offre vierge dans cette aventure esthétique. Je mentionnerai que le théâtre qui met en ombre l'expression au profit de l'explication doit provoquer des états de participation au-delà du niveau du conscient.

Les spectacles réalisés par moi ont toujours essayé de transmettre l'idée par le truchement de l'état. *L'état* a besoin d'un régime spécial de travail avec l'acteur, d'une disponibilité structurale du collectif de création, d'un détachement total de la technique de l'expression scénique.

L'état incorpore la vision de la mise en scène, cependant il la dépasse par une prolifération naturelle des réactions. *L'état* n'imite pas la vie, ne fait pas de stylisation. Je tenterai d'expliquer cette modalité de matérialisation scénique à l'aide de quelques exemples.

Dès l'abord il faut mentionner le fait que le spectacle d'*état* ne saurait être expliqué que si l'on accorde aux termes théoriques un statut plurivalent de significations.

Le théâtre *d'état* repose en premier lieu sur tout ce que l'art du spectacle a accumulé jusqu'à ce jour en matière de concentration psychique. L'*état* se réalise par un exercice de compression nerveuse qui déclenche par la suite une libération plénière laquelle transfigure les modalités impo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Moment de déchaînement collectif, grotesque et tragique. *Pasărea Shakespeare* — L'Oiseau Shakespeare —, par Dumitru Radu Popescu (Théâtre «Giulești», 1975). Le spectacle déclenchait une réaction de catharsis.

sées par le spectacle, en provoquant des réactions en chaîne, inédites, spéciales et particulières, dans la communion avec le public. Le premier spectacle que j'ai réalisé dans le cadre du Studio de l'Institut d'art théâtral et cinématographique «I. L. Caragiale» de Bucarest a été la représentation sur un texte de Arnold Wesker, *Chips with Everything* (1970). L'auteur fait une description quasi naturaliste de l'atmosphère des casernes britanniques, des graves conséquences de l'inéquité sociale. Sa conclusion est évidente dès le début de la lecture. Ce qui m'a intéressé dans ce texte a été la possibilité de transmettre un sens qui n'est pas basé sur l'anecdotique. *L'enrégimentement social et la dégradation de la personnalité de l'individu* — voici l'idée du spectacle.

Cette proposition de la mise en scène pouvait prendre vie dans différentes formules d'expressivité scénique. C'est d'une façon inconsciente que j'ai engendré alors le premier spectacle roumain qui transmettait des *états*. La vie dans les casernes et l'absurdité des relations qui la dominent est un thème très répandu dans la littérature universelle. J'ai essayé de changer l'accent de la dramaturgie, en composant autrement que l'auteur la dynamique intérieure du spectacle. Les spectateurs étaient entourés par cette caserne, pas par son mobilier et ses accessoires, mais aussi par les marches rythmiques, infernales à force de se répéter et qui obsédaient avec leur sonorité l'assistance entière. Un mannequin pendait au plafond de la salle, au beau milieu des spectateurs. Cet objet étrange par sa construction (il était enveloppé dans une matière plastique qui, transpercée par la baïonnette, donnait l'impression de la peau humaine crevée), pendait d'une façon menaçante, à l'instar d'une enseigne qui aurait défini cet univers. Sur le même support du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

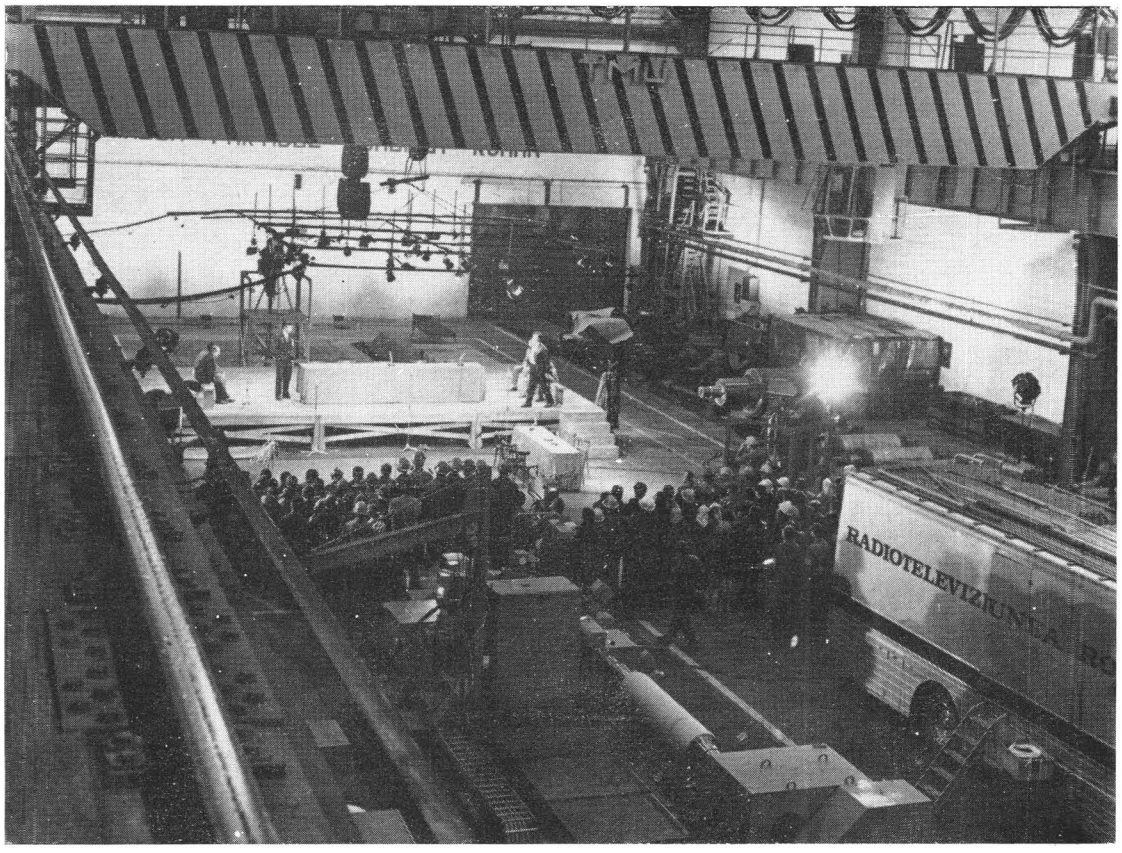


Fig. 4. —Le drame politique *Puterea și Adevărul* — Le Pouvoir et la Vérité — , par Titus Popovici fut monté pour la Télévision comme un spectacle-débat, dans une immense halle industrielle (1976).

mannequin, les soldats, après avoir exécuté la scène de l'attaque à la baïonnette, hissaient, dans le final du spectacle, le drapeau britannique. Les acteurs et les spectateurs s'exténuaient et se reposaient furtivement au milieu de cette alerte continuelle, de cet enfer obsédant. Smiller, l'un des héros de la pièce, essaie d'évader, de s'échapper de ce vacarme. L'acteur Liviu Rozorea réalisait ce trajet inutile en courant affolé de la scène dans la salle, décrivait des cercles autour du public, une fois, deux fois, d'innombrables fois, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'il sentait qu'il ne pouvait plus courir, ou que la fuite n'avait pas de sens, que les spectateurs ne pouvaient plus supporter ses authentiques râles. Alors il tombait épuisé sur le plancher du couloir qui entourait les spectateurs. Se traînant, complètement éreinté, disait le texte de Wesker, comme pour protester contre l'oppression et la passivité.

Une unique lumière de service clignotait sur la scène déserte où quelques lits de caserne définissaient l'espace du dortoir. L'acteur était quelque part sous les chaises, entre les jambes du public, faisant pour la dernière fois, dans un rythme lent, syncopé, le tour de la salle avec les gens silencieux. Ils dialoguaient de temps à autre par leur silence, par leur respiration. Les spectateurs ne pouvaient supporter cette scène dans laquelle ils étaient impliqués avec des sensations et affects et dans laquelle ils ne pouvaient réagir d'aucune manière. L'état se créait entre eux et les acteurs, entre eux et l'espace, entre leur silence coupable et les gémissements étouffés de l'acteur qui naissaient sous leurs yeux, sans truquages, dans le contact direct qui s'était établi entre eux.

L'état n'est pas joué, voici une première définition de ce processus complet de communication par le truchement du théâtre. Il naît d'une implication totale. *L'état de jeu* était provoqué par des situations scéniques spéciales, chargées de significations. La signification provoque *l'état*, sans l'expliquer. Le metteur en scène travaille dans ce système interprétatif uniquement par l'intermédiaire des acteurs. Il n'existe pas en dehors de la tension scénique, il se confond avec la participation émotionnelle et ne peut s'en distancer à aucun moment. *L'état* part de la nécessité d'une explication plénière d'un phénomène, d'une idée, et dépasse ce premier niveau par la provocation d'un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

complexe d'attitudes, certaines d'entre elles en évidente contradiction, qui naissent en même temps dans l'acteur et le spectateur. Un spectacle d'*état* est toujours le même dans la forme mais ne se ressemble jamais comme tension, comme manifestation. Le spectacle ignore la notion de rythme théâtral imposé, se soumettant à un rythme intérieur qui naît de chaque impact avec le public. Le spectacle d'*état* provoque une diversité d'interprétations de la même scène.

J'essaierai à présent de parler d'un autre spectacle, réalisé cette fois sur la scène du Théâtre d'État de Tîrgu Mureş. Le *Procureur* (1971) – texte dramatique du bulgare Djagarov – est un plaidoyer pathétique contre l'oppression arbitraire de la liberté, au cours des années qui vinrent tout de suite après la révolution socialiste. Tout d'abord, je savais que le spectacle doit être plus puissant, plus présent que la situation réelle. Ainsi seulement il trouvait sa raison d'être après tant d'années, ainsi seulement les idées ne devenaient pas un simple matériel esthétique pour l'illustrer. Vivant sous la tension terrible de ces moments, l'homme ne supporte pas l'implication dans une reconstitution que si cette reconstitution lui révèle d'autres significations, une autre participation.

Le spectacle doit provoquer des conséquences dans la conscience du spectateur, tout aussi «fortes» que les conséquences nées des événements de sa propre vie.

Un spectacle joué sur la scène demeure un simple spectacle théâtral. J'ai fait tomber le rideau et devant, sur le proscenium j'ai placé une table et un bureau, un porte-manteau et un dossier. La salle avait un corridor central qui se continuait aussi sur la scène. Le rideau, parfaitement fermé, représentait évidemment une solution plastique, une modalité démasquée de l'intention du metteur en scène. Cependant, entre ses plis, ce rideau qui était fermé laissait un étroit espace labyrinthique pour le corridor qui reliait le foyer du théâtre aux loges des acteurs. Il se créait ainsi une sensation de danger, une angoisse, une implication physique dans la matière du spectacle.

La pièce est formée de scènes successives qui se déroulent dans différents endroits de jeu (le bureau du procureur, la maison du détenu, le logis de la fiancée, le parc de la ville).

Pour moi, les scènes se déroulaient dans une étrange simultanéité. Sur ce podium peint en un blanc conventionnel, dans ce corridor qui traversait d'un bout à l'autre l'action et qui faisait naître un sentiment de manque de sécurité, de danger.

Chaque pas prenait de la valeur. Chaque arrêt était un signal. L'état d'angoisse, de peur, d'incertitude, prenait de la valeur par des moyens de tension intérieure, par cette normalité étrange qui réverbérait comme une menace. Aucun élément de technique théâtrale, aucun moment de théâtralité au sens esthétique n'apparaissait dans le spectacle. Le moment culminant de la représentation était celui où on apportait sur la scène un simple drapeau rouge. En voyant et en «reniflant» le cours des événements politiques, après une scène où il avait manifesté sa méfiance dans la révolution et ses vérités, le personnage de l'opportuniste Boian, frère du procureur, se précipite dans la salle de spectacle en chantant à tue-tête *Bandiera Rossa* — mu par la peur, l'émotion, la lâcheté, la joie — et en agitant l'immense drapeau rouge au-dessus des têtes des spectateurs terrifiés toutes les fois que s'ouvrait la porte, par chaque pas, par chaque silence. C'est alors qu'avait lieu dans la salle un autre «événement». Le public réagissait librement, se libérant dans une multitude de formes, à la vue du symbole de la révolution agité d'une façon provoquante par les mains qui l'avaient trahi. Les uns pleuraient, d'autres tremblaient d'énervement, il y en avait beaucoup qui se taisaient la tête baissée, quelques-uns étaient secoués par un rire nerveux. Un *état complexe* s'était instauré dans la salle, provoqué par un autre état tout aussi nuancé. L'unification de ces *états* extrêmes provoquait une *tension politique*, élément primordial pour affirmer ce que le spectacle s'était proposé.

L'*état* permet aux acteurs de révéler sur la scène tout ce qui ne peut être contrôlé par la technique, tout ce que leur être cache. L'acteur qui vit *l'état*, qui travaille avec ce moyen d'expression, est à la fois relaxé et concentré, ayant la possibilité de contrôler et de déterminer le dialogue qu'il engage avec la salle.

L'acteur recourt, comme unique élément, à la concentration nerveuse. Le spectacle d'*état* est provoqué par le metteur en scène lequel transmet aux acteurs, pendant les répétitions, les coordonnées essentielles qui déclenchent dans leur subconscient les termes de référence, tant au point de vue psychique qu'à celui physique. On ne peut pas imposer une chose si elle ne vit pas dans notre for intérieur. Aussi bien les spectacles d'*état* sont-ils des spectacles tenant de la structure du metteur en scène et non de ses préoccupations esthétiques. Il arrive quelquefois que les acteurs n'atteignent pas à cet élément de communication de l'*état* et alors ils le miment par divers procédés, par les résultats que cet état devrait provoquer. Les spectacles deviennent alors incompréhensibles car l'élément auxiliaire est comme un lest pour la libre expression du sens. L'*état* n'est pas une

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

transe, il n'élimine pas le contrôle de la raison. Il naît d'un curieux mélange de vie dans les zones du subconscient et de la délimitation de ces zones à l'aide de la lucidité.

L'efficacité de ce type de spectacle est incommensurable. Tout récemment, le spectacle avec la pièce *Năpasta (Le Malheur)*, réalisé il y a quelques années sur la scène du «Studio 74», du Théâtre Giulești, fut présenté au public de la République Fédérale d'Allemagne, de la Suisse, de l'Autriche et de la République populaire Hongroise. Quelques conclusions se référant à cette tournée renforceront peut-être les affirmations que nous venons de faire. *Năpasta* — par I. L. Caragiale — est devenue dans notre mise en scène le spectacle d'un état équivoque, à propos de culpabilité et de châtiment. L'accent dramatique souffre quelques modifications essentielles éliminant l'élément pittoresque et descriptif au profit de l'essentiel. Le public étranger a été «captivé» par notre modalité de jeu, a été fasciné par cette délivrance intérieure provoquée par le spectacle. L'«air» de cette *Năpasta*, consistant en silences prolongés qui parlent de l'ambiguïté des réactions humaines, en syncopes sonores explosives, devenait un moyen de communication universellement valable, une possibilité de percevoir la signification de la pièce au-delà des mots, au-delà du mouvement.

Un rite païen naissait devant un public blasé par un théâtre de délectation.

Le succès du spectacle était dû, au premier chef, à l'angoisse existentielle qu'il provoquait, par cette coordonnée fondamentale de la communion — l'*état*.

Je suis sûr que ce spectacle simple et étrange qui naît d'une implication humaine peut arriver à une formule de pure essence et à un paroxysme troublant de l'intensité du vécu. Lorsque j'y arriverai, j'essaierai de monter des spectacles en éliminant le mouvement, l'artifice théâtral. C'est par la personne de l'acteur que je questionnerai le monde, en provoquant chez le public des réflexions primordiales. Mais je n'en suis qu'aux premiers essais dans cette capacité synthétique du théâtre de parler à travers des choses indéfinies qui habitent l'être humain. Le théâtre meurt lorsqu'il doit narrer, lorsqu'il ne fait que le récit des choses importantes. Il est né comme une malédiction de ceux qui ne veulent pas oublier les grandes malédictions de l'humanité. Œdip aussi bien qu'Électre, aussi bien que Faust ou que le héros de Caragiale représentent les «douleurs» de notre monde. On ne saurait parler de souffrance ou de joie, d'amour ou de solitude, si l'on ignore la mort. Avec l'idée de la mort plantée en nous tout devient *état théâtral complexe*. Aussi ne devons-nous pas oublier que chaque spectacle peut être le dernier, et que notre avantage à nous, ceux qui peinons dans le domaine de la création, est de connaître avant les autres notre finalité.

Le théâtre n'est pas une forme d'expression mais un **état** existentiel qui entretient la vie.

En dehors de ce grave statut le théâtre est dérisoire et inutile.

Je ne crois pas aux idées qui cherchent à certifier l'originalité. Je crois aux structures inquiètes qui cherchent, affolées par la terreur de l'inconnu, à ouvrir «des portes fermées». Le théâtre est plus vrai que la vie — voici la réciprocité créatrice de cette manifestation humaine plénière. Le théâtre n'est pas une profession, il est une foi dont on a besoin pour vivre. Vivre. . .

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUTIONS POUR UNE HISTOIRE DU FILM ROUMAIN LES CINÉASTES

JEAN GEORGESCU

Florian Potra

Par sa durée non moins que par sa complexité et valeur, l'activité de cinéaste de Jean Georgescu occupe une place bien distincte dans l'histoire du film roumain. Depuis sa première apparition, comme acteur dans *Țigăncușa de la iatac* (La Petite bohêmienne de l'alcôve, 1923) jusqu'aux films *O noapte furtunoasă* (Une Nuit orageuse, 1943) et *Visul unei nopți de iarnă* (Le Songe d'une nuit d'hiver, 1946) dont il fut le metteur en scène, la parabole de la première moitié de la carrière de Jean Georgescu apparaît comme une continuelle accumulation — basée sur un instinct cinématographique certain — d'expériences, d'éléments de métier et de frissons esthétiques, brossant un intéressant profil de professionnel, de technicien qui, dans ses œuvres représentatives, fit également quelques pas dans la direction de l'art du film.

Né en 1904 (le 25 février, à Bucarest), Ion Georgescu, après avoir achevé le lycée militaire de Craiova, renonce néanmoins à la carrière des armes en faveur du théâtre, s'inscrivant au Conservatoire, comme élève d'Alexandru Mihalescu. Il apparaît dans plusieurs rôles — appréciés par la critique — sur la scène du Théâtre «Mic», et, presqu'en même temps, en 1923, il fait partie de l'abondante distribution du film d'Alfred Halm, *Țigăncușa de la iatac*. Une année plus tard, avec *Milionar pentru o zi* (Millionnaire pour un jour), il se lance dans la triple hypostase de scénariste, metteur en scène et acteur. Dans le film dirigé par Ion Șahighian, *Năbădăile Cleopatrei* (Les Caprices de Cléopâtre, 1925), il est acteur, dans le double rôle de Azureanu et de Marc-Antoine, s'occupant aussi du montage et, aux côtés du metteur en scène, du maquillage. (C'est au cours de ces années, 1924—1925, qu'il change son prénom de Ion en Jean.) En 1928, il a deux présences consistantes comme acteur: dans *Maiorul Mura* (Le Major Mura) et *Așa e viața* (C'est la vie) pour lequel il signe également le scénario. Tout de suite après, il réalise, en tant que metteur en scène, deux films-réclame: *Poveste de iubire* (Histoire d'amour) et *Război fără arme* (Guerre sans armes).

Le début de la décennie 1930—1940 le trouve à Paris, anticipant en quelque sorte le destin du héros de *Acolo departe* (La-bàs, au loin), la pièce cinématographique de Mircea Ștefănescu. Malgré des difficultés et des déceptions répétées, Jean Georgescu réussit, en fin de compte, à pénétrer dans l'univers — peu complaisant — des studios parisiens; il est d'abord le scénariste de Christian-Jacque, pour le film *Ça colle*, puis metteur en scène autonome du film *L'Heureuse aventure*, bénéficiant d'un *cast* de quelque envergure (Tania Fédor, Randall, Carette, etc.). Vient ensuite un essai audacieux de lancer à l'écran le couple comique Dandy et Orbal, dans *Les Compagnons de Saint-Hubert*, pour lequel il signe le sujet, les dialogues et la mise en scène. L'essai échoue néanmoins, à cause d'une insuffisante adaptation de ce couple populaire aux conditions du cinéma; d'autre part, l'imminence de la seconde guerre mondiale modifie les goûts du public français, ce qui déterminera Jean Georgescu à rentrer au pays. Là il réalisera, en 1942/43, *O noapte furtunoasă* et, en 1944/45, *Visul unei nopți de iarnă*. Avec ces pellicules il clôt l'activité du cinéaste de la «*vieille époque*», activité qui se prolongera dans la *nouvelle* par le tournage d'autres comédies, dont les plus importantes demeurent *Directorul nostru* (Notre Directeur) et *Mofturi 1900* (Chichis 1900).

La vieille époque — du film muet, des débuts au sonore et de l'intervention de l'État dans la production — est de la sorte couverte par Jean Georgescu au cours de deux décennies de labeur en vue de défricher un territoire plutôt avare, comme était celui de la cinématographie autochtone. Dans cet intervalle de temps on peut distinguer trois périodes bien nettes: 1923—1930, les premiers contacts avec le film muet, son «apprentissage spontané»; 1930—1940, la période «parisienne» de qualification professionnelle; 1940—1946, l'affirmation artistique.

La première période est caractérisée, avec prédominance, par la démonstration de ses qualités d'acteur, plus précisément de jeune premier de comédie: un mélange équilibré de souplesse physique et d'intuition humoristique des personnages, configurés par Jean Georgescu en élégantes silhouettes et pantomimes, exemptes de vulgarité, c'est-à-dire de la charge typique pour le goût de l'époque,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

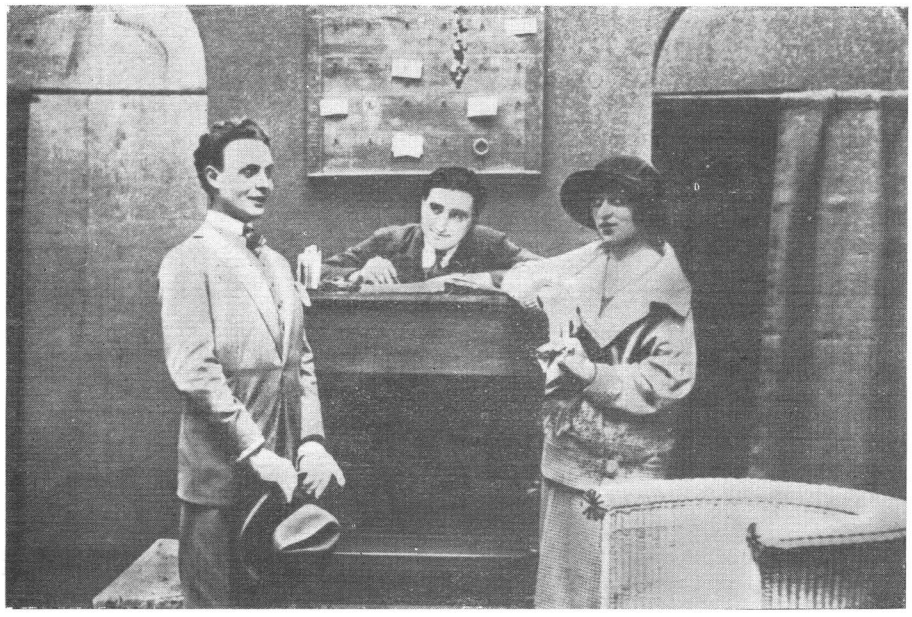


Fig. 1. — Jean Georgescu — interprète — dans *Milionar pentru o zi* (1924).

les prestations appliquées et efficaces de *Maiorul Mura* et de *Aşa e viaţa*. Il convient de souligner en même temps la curiosité et l'intérêt du jeune acteur pour les multiples aspects de la réalisation d'un film, signes d'une conscience cinématographique de la «collaboration collective», qui l'incitent à s'approcher, tour à tour, des outils du scénariste, du dialogue, du monteur et même du maquillage. Autrement dit, Jean Georgescu se rend vite compte de la complexité de l'œuvre filmique, de la nécessité de connaître et d'assimiler les différents «métiers» et «techniques» liés à la production cinématographique. C'est une période que nous avons appelée d'«apprentissage spontané», puisque l'absence d'une industrie spécifique détermine chez le futur metteur en scène un rapprochement, une familiarisation, plutôt instinctive, avec les problèmes d'expression du cinéma.

Par contre, la période «parisienne», outre le contact avec le film sonore, constitue pour Jean Georgescu un processus de «professionnalisme conscient», en contact avec une modalité de production organisée au niveau mondial. Dans le même ordre d'idées, il est à remarquer qu'à Paris, Georgescu devient un «professionnel du studio», de plateau, ce qui laissera son empreinte sur l'ensemble de sa création ultérieure. Ses expériences de «plein air», de tournages à l'extérieur, acquises au cours de la période muette, sont oubliées et font place à une prédilection, à une foi presque exclusive dans le «théâtre de pose», dans la fiction du décor construit, dans le studio. À ce point de vue, la nouvelle conscience cinématographique de Jean Georgescu ne cristallise pas une synthèse «moderne» de goût et de procédés, mais se manifeste par une option en faveur du film en tant que reconstitution artificielle de la fiction spectaculaire. Malgré son caractère restrictif, une telle option s'avéra féconde dans *O noapte furtunoasă*, film conçu et réalisé en sa totalité sur le plateau. De toute manière, *L'Heureuse aventure* (1935) représente un véritable acte d'attestation d'une capacité technique et professionnelle, mise en relief par un guidage sûr du jeu des acteurs, par la cohérence de la narration, par les solutions données aux problèmes de scénographie et de lumière et, en ce qui concerne le comique, par une alternation équilibrée de l'atmosphère de salon avec de fines nervures de mélo et de vaudeville, rappelant la formation originaire de théâtre de celui qui dans le cinéma français de l'époque signait tout simplement Georgesco.

Avec une pareille qualification, Jean Georgescu aborde, pendant les années de guerre, la comédie classique, en montant *O noapte furtunoasă* de Caragiale. Son habileté et son inventivité technique l'aident à résoudre une suite de problèmes imposés par la capacité restreinte de production (par exemple, le fameux *travelling* de l'épisode dans le jardin «Union Suisse», obtenu par étapes, de fragments). Maître de ses moyens d'expression, Georgescu atteint dans *O noapte furtunoasă* le point culminant à la fois de son activité précédente et du cinéma national de la vieille époque. Jouissant de la compréhension et de la collaboration d'un producteur-délégué de l'envergure intellectuelle d'un Ion

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Jean Georgescu durant la réalisation du film *O noapte furtunoasă* (1942).

Cantacuzino, le metteur en scène a cette fois-ci l'occasion de donner la mesure non seulement de sa virtuosité professionnelle mais aussi de son talent artistique, s'assurant le précieux concours d'une équipe formée de Aurel Jiquidi et de Ştefan Norris (scénographie et costumes), Paul Constantinescu (musique), Gérard Perrin (images) ainsi que d'une excellente distribution où figurent Al. Giugaru, Miluţă Gheorghiu, Florica Demion, Maria Maximilian, Radu Beligan, Al. Iordănescu-Bruno, George Demetru et Gh. Ciprian.

Cependant, la valeur particulière de *O noapte furtunoasă* doit être cherchée dans la lecture à la fois cinématographique et spécifique pour la comédie de Caragiale. Le scénario de Jean Georgescu brise la continuité spatio-temporelle de la scène, insérant avec naturel de nouvelles séquences — suggérées néanmoins par le texte original, comme le sont l'épisode mentionné du jardin «Union» ou bien les scènes de rue — sans nuire à l'unité et au caractère organique de style de l'ensemble, mais, par contre ,les enrichissant et les nuançant. L'énergie comique s'étaie au premier chef sur les répliques et la microphysionomie des acteurs, tandis que les *gags* matériels sont parsemés avec justesse et, en général, avec goût. L'ensemble porte, il est vrai, l'empreinte de «l'air» et des conditions du studio (voire, d'un studio rudimentaire), et pourtant il ne manque pas d'authenticité dans la reconstitution de l'ambiance, dans une sorte de paysage faubourien fin de siècle, ainsi que dans le rythme adéquat imprimé à cette comédie cinématographique, résultat d'un habile montage auquel ont collaboré Yvonne Hérault et Lucia Anton, qui met en évidence l'alternation des plans et souligne les moments d'*acmé* de la comédie.

Tout cela justifie l'importance accordée au film dans le contexte de l'histoire du cinéma national, en tant que «moment» résumant une longue suite d'efforts techniques et expressifs du film roumain, lorsque—écrit Ion Cantacuzino—le metteur en scène et ses collaborateurs «ont réussi à valoriser les possibilités latentes qui existent chez nous pour la production cinématographique. C'est peut-être le principal mérite du film *O noapte furtunoasă*. Ce moment couronnait la longue série des essais, qui l'avaient précédé, mais dont il se distinguait d'une manière fondamentale puisqu'il représentait la prémisse d'une véritable activité cinématographique, telle qu'elle pourra se développer dans les conditions d'une technique avancée et d'un appui de la part de l'État» [1].

Mais, comme dans un double final de théâtre, la performance de *O noapte furtunoasă* allait se répéter, après un bref intervalle, avec *Visul unei nopţi de iarnă*, film commencé en 1944 et achevé après de multiples avatars, en 1946. Jean Georgescu y avait adapté la comédie avec le même titre de Tudor Muşatescu, lui trouvant une cadence cinématographique sans la priver du ton discrètement sentimental, entre la romance et la comédie de salon, spécifique à son auteur. La narration filmique est, en ce cas aussi, cohérente, l'intrigue et les revirements-surprise habilement conduits, avec une sensible adhérence du cinéaste à l'univers de Muşatescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

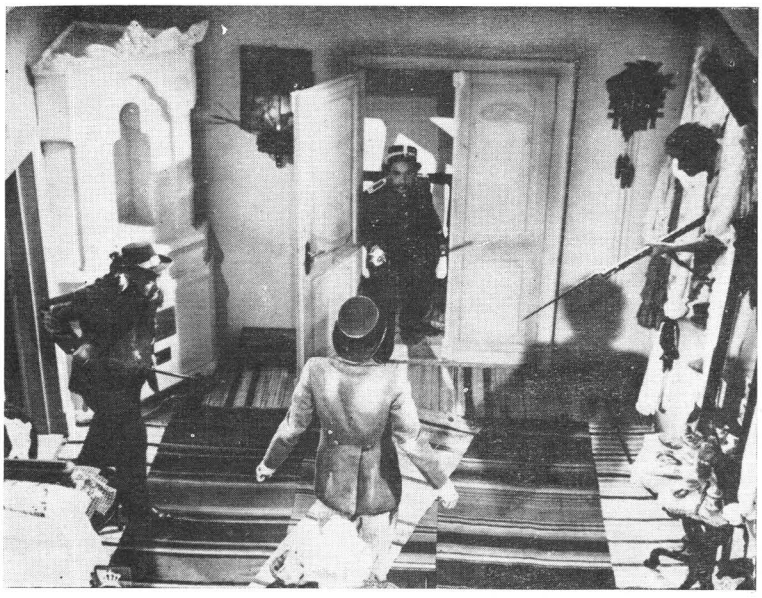


Fig. 3. — Scène du film *O noapte furtunoasă* (1942).

d'un néoréalisme *sui generis*, où l'accent tombe davantage sur le «lyrisme» (en réalité sentimentalisme) que sur le «document». Cependant, le jeu des acteurs ne présente plus l'homogénéité de *O noapte furtunoasă*, mettant en évidence une situation qui allait constituer dans l'avenir un trait presque typique des films roumains: la supériorité de la réalisation des rôles secondaires par rapport à celle des protagonistes. Puisque dans *Visul unei nopți de iarnă* l'apport des acteurs tels Maria Filotti, Mișu Fotino, Radu Beligan, N. Motoc, Dem. P. Psatta et surtout de l'amateur Gherase Dendrino est visiblement plus substantiel, plus «caractérisant», plus efficace que celui des principaux interprètes, Ana Colda et George Demetru; ces derniers, sans détonner, étant même, par moments, pleins de charme, sont dépourvus de ce plus d'énergie expressive qui aurait pu transformer leur jeu en de véritables créations. Dans ses grandes lignes, ce film se maintient à la côte atteinte dans *O noapte furtunoasă* — qu'il diversifie même —, mais accuse plus nettement la provenance et l'influence d'un «esprit de la littérature», l'invention cinématographique de Jean Georgescu, étant, pour cette fois, en quelque sorte moins vigoureuse, moins vive, voire moins libre que dans l'adaptation du classique Caragiale. Il n'en reste pas moins que l'individualité de Jean Georgescu, dans sa qualité d'homme de cinéma complexe, de professionnel sérieux, robuste, capable de dépasser le produit artisanal par des intuitions artistiques inspirées, ressort amplement de ce deuxième film également, dont l'apparition sur les écrans, en mars 1947, marque, en fait, la fin de la vieille époque de notre cinéma.

C'est ainsi que Jean Georgescu est à la fois un «pionnier» et l'un des premiers cinéastes professionnels de chez nous, ayant déployé une remarquable activité de metteur en scène, scénariste, acteur et technicien de valeur, ayant donné la mesure de sa vocation, d'une vocation sûre, dans *O noapte furtunoasă*, œuvre fondamentale aussi bien pour sa carrière d'artiste de l'écran que pour l'histoire du cinéma roumain, en général, à l'évolution duquel il allait contribuer aussi par la suite, avec la même probité et esprit de conséquence. Nous dirons même que, par ses qualités et ses limites, Jean Georgescu est une individualité représentative pour toute la production nationale de films de l'entre-deux-guerres.

Note

[1] Ion Cantacuzino, *Momente din trecutul filmului românesc*, Bucarest, 1965, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

JEAN MIHAIL

Petre Rado

À une époque où la mise en scène cinématographique ne constituait pas en Roumanie une profession respectable mais une bizarre et, en quelque sorte, extravagante occupation pseudo-artistique, pratiquée à l'occasion par quelques dilettantes enthousiastes et zélés ou par des acteurs de théâtre temporairement convertis au cinéma par une noble passion et vocation de pionnier dans des régions encore vierges, à une époque, donc, où les films autochtones portaient l'empreinte d'un inévitable amateurisme, un jeune acteur de la compagnie «Excelsior», diplômé du «Conservatoire de musique et d'art théâtral» (classe de l'acteur Nottara) de Bucarest, renonce à la carrière dramatique et part pour Vienne afin d'y étudier la mise en scène de film. Il s'agit de Jean Mihail (1896—1963), l'adolescent séduit jadis par le cinéma dans la salle annexe de la brasserie «Brand» de Roman, la ville de son enfance, où il avait assisté tout ému à la présentation du premier film important de la production nationale, consacré à l'Indépendance de la Roumanie.

Pour le fils du commerçant Max Mihailovici du village de Hălăucești, cette rencontre avec le cinéma allait être décisive dans le choix de sa profession. Les études dramatiques, la brève activité théâtrale (1919—1920), n'étaient que des étapes transitoires sur la voie qu'il s'était tracée depuis son enfance et qu'il avait suivie avec une rare ambition: la mise en scène de film. Revenu en 1923 de Vienne, après un stage fructueux de trois ans passés dans les studios autrichiens, où il avait été l'assistant de quelques gens de métier chevronnés, de la taille de Max Neufeld et Eduard Seckler, Jean Mihail allait se rendre compte assez vite que le métier de «metteur en scène de film» n'était pas trop prisé en Roumanie, où les films étaient produits au hasard et par n'importe qui, sans capital, sans subventions de la part de l'État, sans moyens techniques sans techniciens spécialisés, sans réunir le minimum de conditions requises pour la production d'une pellicule, aussi modeste qu'elle soit. Nonobstant, ce metteur en scène de fraîche date est loin de rendre les armes et continue son travail dans un provisoire qui nous apparaît aujourd'hui inconcevable.

Pendant plus de trois décennies, à des intervalles variables, sans avoir pu réaliser cette nécessaire continuité dans une profession qui requiert une présence constante sur les plateaux, Jean Mihail réussit néanmoins à faire des films. Ainsi qu'il avoue, avec une sincérité lucide et parfois avec une excessive modestie dans les pages de son livre paru en 1967 [1], il fut le premier à se rendre compte des qualités et des défauts de ses films. Si la passion, le sacrifice et le dévouement pour la cause du film roumain devaient suffire pour donner la mesure exacte de la valeur, il ne fait pas de doute que Jean Mihail aurait pu être considéré un grand cinéaste. Mais comme ces qualités étaient à peine suffisantes pour réaliser tant bien que mal un film, l'œuvre cinématographique de Jean Mihail reste inévitablement marquée par le permanent désaccord entre les intentions d'un homme qui savait, comme peu d'autres dans le pays, comment faire un film et les possibilités pratiques qui lui étaient offertes pour réaliser ses aspirations.

On comprendra facilement que pour un fanatique du cinéma, qui a tenu et réussi à être metteur en scène de film et rien d'autre dans un pays qui manquait d'industrie cinématographique, toute occasion de filmer était bonne pour exercer une profession vouée à un chômage prolongé. Aussi bien, Jean Mihail ne refusa jamais un film même s'il savait dès le début que les résultats n'allaient pas être des meilleurs. Sa filmographie compte des projets et des réalisations parmi les plus diverses, depuis des films originaux et jusqu'aux adaptations de pellicules étrangères de grand succès international, depuis le documentaire poétique jusqu'aux «actualités» sensationnelles comme furent celles réalisées à Maglavit (localité qui s'était fait une célébrité grâce à un paysan «visionnaire») ou bien l'interview cinématographique prise par le metteur en scène au célèbre bandit Coroiu. Jean Mihail réussit à faire un film à Vienne *(Povara* — Le Fardeau) et un autre à Budapest *(Trenul fantomă* — Le Train fantôme), il collabora avec les meilleurs écrivains de la littérature roumaine (N. D. Cocea, G. M. Zamfirescu, Victor Eftimiu), il tourna des mélodrames édulcorés et des films à sujets dramatiques et à conflits «durs», il fut membre d'une société internationale des metteurs en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Types du film *Manasse* (1925).

scène de film, professeur, après 1945, à l'Institut d'art théâtral et cinématographique, metteur en scène de théâtre au Studio de l'acteur de film. La carrière de Jean Mihail — allait écrire Ion Cantacuzino — constitue un exemple émouvant de dévouement pour une grande cause, mais aussi de talent gaspillé à cause des conditions défavorables qui étaient celles du cinéma roumain sous le régime bourgeois» [2].

Jean Mihail débute en 1924 avec le film *Păcat* (Le Péché), adaptation cinématographique d'après la nouvelle de Caragiale. L'option du cinéaste est plutôt surprenante, attendu que de l'œuvre d'un éminent auteur de comédies il avait justement choisi un ouvrage à résonances tragiques. Connaissant néanmoins la fascination exercée sur le public par les sujets sensationnels, le metteur en scène s'arrête à la nouvelle de Caragiale pour des motifs faciles à comprendre: interprété dans le registre mélodramatique, *Păcat* devient un film d'action, dépourvu de valeur expressive littéraire mais en échange plein de péripéties et — de l'aveu du metteur en scène — de «découvertes volontaires». «Le prêtre Niţă *découvre* que Mitu, le gosse sale et loqueteux qui fait des folâtreries devant un café pour une bouchée de pain, est son propre enfant, fruit d'un amour de jeunesse. Après avoir tiré Mitu des mains du procureur, il l'élève — sans lui apprendre qu'il est son père — et l'aide à devenir maître d'école dans le village. Le prêtre *découvre* que Mitu est tombé amouraux de sa fille Ileana, c'est-à-dire de sa demi-soeur. Pour les séparer, le prêtre va chez le préfet, pour lui demander d'enrôler Mitu dans l'armée, mais là il *découvre* que le préfet est marié à la sœur de Mitu et perd connaissance. Enfin, le prêtre *découvre* des rapports sexuels entre ses deux enfants et, rendu fou, il les fusille tous les deux, sonne les cloches pour rassembler tout le village et, tombe mort au-dessus des cadavres des enfants, frappé par une attaque de cœur» [3].

Construit d'une succession de pareilles scènes, les unes plus «spectaculaires» que les autres, *Păcat* ne pouvait être autre chose qu'un film mélodramatique, avec un minimum de consistance psychologique, malgré les intentions de Jean Mihail, qui a essayé de réhabiliter par un dessin plus attentif des personnages la précarité dramatique du scénario. Tout ce que le metteur en scène a pu faire afin d'éviter une superficialité et un théâtralisme excessifs a été d'encadrer dans le paysage les avatars du prêtre Niţă et de souligner les contrastes sociaux spécifiques pour l'époque à laquelle se passe l'action. Il n'en reste du film que quelques scènes, demeurées en dehors du montage final (le départ du jeune Mitu pour le séminaire, la folie du prêtre Niţă) et qui suggèrent une pellicule «d'illustration lyrique», extérieure et décorative à l'excès, d'un texte dont les qualités dramatiques semblent s'être matérialisées à l'écran dans une formule trop peu adéquate à l'esprit de la nouvelle de Caragiale. Cependant, au-delà de la qualité cinématographique proprement dite de ce film de début, on peut déceler un certain penchant de Jean Mihail pour des sujets «dramatiques», avec des conflits puissants, penchant qui fut vite confirmé, dès l'année prochaine (1925), par son nouveau film *Manasse*.

Manasse est toujours une adaptation d'une pièce de théâtre écrite par Ronetti Roman, au succès de laquelle avait contribué à l'époque Constantin Nottara, jadis professeur de Jean Mihail, interprète du rôle principal sur la scène du Théâtre National de Bucarest. Cette fois-ci, les risques assumés par le cinéaste sont encore plus grands que ceux rencontrés lors de l'adaptation cinématographique de la nouvelle de Caragiale, car il s'agissait d'une pièce de théâtre difficilement convertible en film à cause des rigueurs spécifiques d'un texte spécialement écrit pour la scène. Par conséquent, *Manasse* non plus n'est autre chose que du *théâtre filmé*, même si le metteur en scène a opéré des interventions massives dans ce texte, essayant de le dégager des servitudes éthiques de la pièce, des conventions théâtrales. En introduisant dans le film et en respectant fidèlement les significations éthiques de la pièce, où s'affrontent deux conceptions de vie — l'une traditionnelle, guindée dans des préjugés sociaux et raciaux anachroniques, et une autre moderne, ouverte et rationnelle, libérée des conventions de caste — Jean Mihail a pris la liberté de transférer autant que possible l'action du cadre restreint de la scène dans des décors naturels, dont la suggestive

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

configuration contribue à rendre l'atmosphère spécifique du film. C'est ainsi qu'apparaissent dans *Manasse* des scènes qui sont absentes dans le texte, filmées à l'extérieur, comme serait celle — d'une expressivité particulière — de l'enterrement dans le cimetière juif, et où apparaît surtout, fidèlement reconstituée, l'ambiance pittoresque de la périphérie bucarestoise: d'étroites ruelles défoncées, aux maisons croulantes, des éventaires avec de la pacotille et des cafés sordides, des rues grouillantes de la faune bigarrée des mendiants, des spéculants de petite envergure et des vagabonds. C'est encore ici qu'apparaît Calea Victoriei — l'une des principales artères de Bucarest — , flanquée de villas élégantes et d'immeubles somptueux, lieu de rendez-vous et de promenades pour les gens de la haute volée. L'attention accordée aux détails de l'ambiance dans *Manasse* annonce le documentariste de plus tard, libérant en même temps le film, malheureusement rien qu'en partie, de l'atmosphère suffocante des intérieurs où se déroule le plus gros de l'action.

Se limitant, en général à cette inspirée sortie du décor et à l'honorable interprétation des principaux acteurs, les qualités cinématographiques de la pellicule sont, malgré tout, trop peu nombreuses pour faire de *Manasse* autre chose qu'un film modeste, tout au plus louable pour une certaine correctitude de bon augure, de la mise en scène.

Mécontent, sans doute, de ses films de début et voulant en tout cas prouver sa formation professionnelle acquise à Vienne, Jean Mihail essaie, vers 1925, de réaliser une comédie inspirée des facéties de Păcală (personnage de la littérature roumaine), mais, quoique arrivé dans une phase avancée, l'entrée en production se fait attendre et le projet est en fin de compte abandonné.

Avec *Lia* (1927), produit avec l'aide de quelques hommes d'affaires étrangers, venus en Roumanie afin d'investir de l'argent dans une loterie d'État, Jean Mihail se trouve pour la première fois devant un scénario original, écrit par Mircea Filotti. Vu que le mélodrame était le genre favori du public, *Lia* s'efforçait de lui offrir, dans une formule aussi complexe que possible, presque tous les éléments de «sensation» spécifiques à un film commercial. «On y trouvait, allait écrire Jean Mihail, l'amour aussi bien que les aventures, la guerre et la comédie sentimentale, des danses populaires et un bal masqué, des intérieurs bucarestois luxueux ainsi que des extérieurs pittoresques. Le film vous conduisait aussi dans le Delta du Danube ⟨. . . ⟩, vous portait tantôt à la montagne, tantôt à Bucarest, dans le jardin d'été du restaurant «Colonade» et dans la cour de la Villa Minovici. Le scénario du film offrait l'occasion pour des scènes pathétiques, pour des scènes de guerre, des scènes de grande figuration, etc., etc. Bref, nous avions voulu y mettre de tout, sans nous apercevoir que nous en avions mis de trop» [4].

Dans les rôles principaux de cet abracadabrant film d'amour et d'aventures apparaissaient Lily Flohr, célèbre actrice allemande d'opérette, membre de la troupe de Max Reinhardt, et George Vraca, l'une des gloires en ascension du théâtre roumain. L'interprétation pleine de pathétisme de ces deux acteurs assura le succès de public du film, qui fut distribué aussi en Allemagne.

Lia avait eu aussi un bon opérateur, Iosif Bertock, la qualité de l'image étant sensiblement supérieure, par comparaison à *Păcat* ou *Manasse*. C'est à lui que l'on doit, au premier chef, la netteté plastique des cadres, où les beautés du paysage roumain était rendues avec un soin visible pour la photographie de qualité, mais qui hélas! au lieu d'être incorporée dans la substance dramatique a un simple rôle d'illustration. Tourné presque en exclusivité dans des extérieurs, ce film est en bonne mesure exempt du théâtralisme des premières réalisations de Jean Mihail. Compliqué à l'excès par une narration trop agglomérée, *Lia* a trop de lenteurs, les séquences qui le composent sont indépendantes au lieu d'être liées dans un tout cohérent et unitaire. Séduit par le paysage, Jean Mihail a négligé de respecter la vraisemblance psychologique nécessaire des caractères, qui restent en général schématiques et inconsistants. Le fait qu'il eut du succès ne doit pas surprendre, étant donné le caractère voulu spectaculaire ainsi que ses remarquables qualités plastiques. Malgré les défauts de la construction dramatique le professionnalisme du metteur en scène est évident et si, à être revu de nos jours, le film suscite parfois des souriers indulgents, à l'époque il passa pour l'une des meilleures pellicules roumaines. N'oublions pas qu'en 1927 la cinématographie roumaine ne comptait à son actif qu'un petit nombre de films, dont rares étaient ceux auxquels on aurait pu accorder l'attribut «d'œuvres cinématographiques».

Encouragé par le succès de *Lia*, Jean Mihail persévéra, en 1928, à réaliser des mélodrames, avec *Povara*, d'après un scénario du journaliste N. N. Șerbănescu, sur le canevas d'une pièce de Romulus Voinescu, pseudo-dramaturge sans talent. Le film fut tourné à Vienne, dans les studios «Sacha Film», dans des conditions techniques qui n'avaient été offertes jusqu'alors à aucun cinéaste roumain. Seulement, le sujet s'avère cette fois-ci encore plus superficiel et invraisemblable que celui de *Lia:* des fils aban-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — George Storin dans le film policier *Trenul fantomă* (1933).

donnés et retrouvés après des années, des amours ajournées et consumées après des dizaines d'années, des frères qui s'aiment sans connaître leurs liens de parenté, des procès dans lesquels l'avocat défend son propre père, etc., etc. La distribution, comprenant des acteurs roumains et viennois, était de qualité, Elvira Godeanu se détachant dans le rôle principal. Comme dans *Lia*, les endroits où se passait l'action étaient très nombreux: les quartiers viennois Koblenz, Grinzing et Prater, les villes de Constanța, Bucarest et Balcic et la Mer Noire. Le film fut présenté dans plusieurs pays européens et connut quelque succès à Paris. Il est difficile d'en faire des appréciations, attendu qu'il n'est rien resté de ce film qui offrit à Jean Mihail la possibilité de travailler dans les conditions d'une production organisée, comme il n'en existait pas au pays. L'expérience aura été tout de même utile pour quelqu'un qui s'était donné beaucoup de mal extra-artistique pour pouvoir réaliser ses premiers films, en les montant mètre par mètre, grâce à des subventions particulières limitées et à des sacrifices personnels aujourd'hui inimaginables.

Rentré au pays avec d'ambitieux projets, vite découragés par la pénurie des moyens matériels nécessaires à leur réalisation, Jean Mihail devra attendre jusqu'en 1930 pour faire un film, qui cette fois-ci n'était pas artistique mais «documentaire»: *Viața unui oraș (Viața începe mîine)* (La vie d'une ville — La Vie commence demain). Inspiré de la fameuse œuvre d'avant-garde *Berlin Symphonie einer grossen Stadt*, de Walter Ruttmann, *Viața începe mîine* était un documentaire lyrique sur Bucarest, sur ses habitants, un film dans lequel la vie de la grande ville découvrait ses facettes inconnues. Pour la première fois y apparaissaient des personnages de la réalité quotidienne: prolétaires, industriels, modestes fonctionnaires, ouvriers des grandes fabriques de la capitale, un milieu citadin peu spectaculaire mais plein d'authenticité typologique. Jean Mihail révélait ainsi son penchant réaliste moins évident jusqu'à ce moment, un certain talent à surprendre la réalité «sans fard», la vie «telle qu'elle est». Malheureusement ce film aussi s'est perdu.

L'année cinématographique 1931 aurait dû consigner la première du film *Aur* (Or), dans la mise en scène de Jean Mihail d'après un scénario de G. M. Zamfirescu. Mais, une fois de plus, nous sommes devant un projet qui dut être abandonné: pendant qu'on tournait, une défection technique de l'appareil à filmer fit que 1200 mètres de pellicule se voilèrent ce qui était une perte irrécupérable pour la précarité des possibilités matérielles dont disposait le metteur en scène, aussi bien dut-il être arrêté avant même qu'on puisse rien voir du matériel tourné. Forcé par les circonstances de renoncer à la collaboration avec un grand écrivain, Jean Mihail devra se contenter d'un scénario plus modeste, écrit par le critique de cinéma Ion Golea: *Chemarea dragostei* (L'Appel de l'amour). Ce fut un autre mélodrame, une sorte de *Pygmalion* autochtone, dans lequel le maître d'un domaine fait «l'éducation » d'une petite paysanne, la séduit, l'abandonne, la fille retourne au pays où elle trouve un amour pur et recommence sa vie. Tourné en tant que film muet, *Chemarea dragostei* fut sonorisé à Budapest puis distribué en Amérique par la firme «Metro Goldwin», fait qui atteste ses qualités commerciales.

En 1933, on proposa à Jean Mihail, cinéaste roumain dont les films avaient été présentés aussi à l'étranger, de réaliser la version roumaine du film *Le Train fantôme*, adaptation d'une pièce policière écrite par Arnold Rindley. L'offre était on ne saurait plus tentante, le film devait être tourné dans les studios «Hunnia» de Budapest, admirablement équipés au point de vue technique, avec la collaboration de quelques professionnels chevronnés comme par exemple l'opérateur Stefan Eiben. Le scénario était de Ludovic Bekeffy, tandis que les dialogues de la version roumaine avaient été écrits par Victor Eftimiu.

Tourné dans un temps record de 11 jours, avec une excellente distribution (Tony Bulandra, Gh. Storin, Dida Solomon-Calimachi, Lisette Verea, Stroe Atanasiu et d'autres), *Le Train*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fantôme fut l'un des meilleurs films de l'entre-deux-guerres, l'œuvre dans laquelle Jean Mihail a donné la mesure réelle de ses qualités de metteur en scène, qui pouvaient être seulement devinées dans les films précédents, mais qui n'avaient été mises en valeur qu'avec de rares exceptions, à cause des conditions de travail peu propices pour une affirmation plénière. Une construction dramatique rigoureuse, un montage admirable, grâce auxquels on avait obtenu une gradation de la tension émotionnelle, une atmosphère étrange, nécessaire et bien réalisée, voici autant de qualités de ce film policier, réalisé selon les canons du genre: suspense, coups de théâtre spectaculaires, personnages ambigus, mystère. *Le Train fantôme* a du rythme, du nerf, l'action en est palpitante, le dénouement, bien entendu, imprévisible. Le théâtralisme, inévitable en partie, à cause de l'unique cadre de déroulement de l'intrigue (la salle d'attente d'une gare) est réduit à un minimum, qui confère un certain dynamisme à une situation statique. L'image du film est d'une expressivité recherchée, le jeu d'ombres et de lumières du décor contribue à compléter une ambiance scénographique adéquate au sujet. Même si ce n'est pas un film entièrement original, il prouve que, au besoin, Jean Mihail était l'un des rares cinéastes roumains capables d'exécuter, à un niveau supérieur, une pellicule, «sur commande».

Un ouvrage de routine également allait être aussi *Prima dragoste* (Le Premier amour), version roumaine d'un film étranger: *Marie — légende hongroise*, par Paul Fejos. Transféré dans un décor roumain, ce drame à prononcé caractère local dans la variante originale, perdit toute authenticité, quoique à l'adaptation du scénario avait travaillé un écrivain de la taille de N. D. Cocea. Jean Mihail fut le premier à critiquer son film avec intransigeance et à le taxer avec une sévérité peut-être excessive, de «ravaudage».

Jusqu'à la libération du pays Jean Mihail réalise encore deux films documentaires. Demeuré inachevé, le premier d'entre eux, intitulé *România*, partant d'un scénario écrit par le metteur en scène en collaboration avec Ion Cantacuzino, devait être un grand documentaire monographique dédié aux beautés de sa patrie et de ses habitants. Une fois de plus, d'insurmontables difficultés financières arrêtent la production dans une phase dans laquelle le matériel filmé était incomplet, de sorte que du vaste projet on se bornera à réaliser quelques courts métrages inspirés de la vie des pêcheurs et des fondeurs. En 1940, d'après un scénario de Ionel Teodoreanu, Jean Mihail réalise *C.F.R. O simfonie a muncii* (Les Voies Ferrées Roumaines — Une symphonie du travail), film documentaire qui évoquait les débuts et l'évolution du trafic ferroviaire en Roumanie.

Avec ce film prend fin la première étape de la carrière de Jean Mihail, metteur en scène qui allait donner à la cinématographie socialiste quelques-uns de ses premiers films notables, même si tributaires à un certain schématisme propre à l'époque de l'après guerre: *Brigada lui Ionuț* (La Brigade de Ionuț) et *Rîpa dracului* (Le Ravin du diable).

Vouloir déterminer avec précision la valeur des films de Jean Mihail réalisés aux cours des années de début de la production cinématographique roumaine, de son époque *ancienne*, constitue une opération à la fois simple et compliquée. Simple, dans la mesure où analysés avec rigueur, selon les critères actuels, trop peu de ses films résistent aux exigeances contemporaines. Jean Mihail n'est pas un metteur en scène avec un «style», ses œuvres sont éclectiques, un mélange de mélodrame naïf et de réalisme authentique. Mais comparées au niveau des films roumains courants à l'époque, ces réalisations appartiennent néanmoins à un *cinéaste* et non à un amateur. Et, surtout, à un enthousiaste. Aussi faut-il lui accorder des circonstances atténuantes, d'ordre extra-artistique, car Jean Mihail fut, comme l'écrivait Jean Georgescu, «le premier de la pléiade des autochtones qui entra dans la ronde de ces lanternes à illusions... Il fut le témoin de cette époque et en tant que tel il mérite que nous nous inclinions avec une ombre de respect sur sa vie, mise au service d'une belle idée».

Notes

[1] JEAN MIHAIL, *Filmul românesc de altădată*, Bucarest, 1967.

[2] ION CANTACUZINO, postface pour Jean Mihail, *op. cit.*, p. 252.

[3] JEAN MIHAIL, *op. cit.*, p. 38.

[4] *Ibidem*, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Wirft man einen umfassenderen, weiteren Blick auf die Landschaft der zeitgenössischen Kunst — sei es auch nur beschränkt auf ein einziges Gebiet, im vorliegenden Falle das Phänomen Theater — so erhält man ein buntes, protheisches, polymorphes Bild. Die Schillerungen dieses vervielfältigten Regenbogens, der bis zum Verwischen der Umrisse, bis zur Verschwommenheit gelangt, durchdringen ungleich und sporadisch die reinen, festen, ewig kristalisierten Nuancen. So verschieden uns diese Landschaft auch scheinen mag, einige Richtlinien, allgemeine Tendenzen können trotzdem aufgedeckt werden.

Eine davon, die für das Nachfolgende von Interesse ist, könnte in einer steten Arbeit der Forschung und Neuinterpretierung, der Vergegenwärtigung und Neuerschließung mancher vormaligen Kulturwerte entziffert werden. Der Geist des modernen Menschen im ununterbrochenen Dialog mit sich selbst, mit den abgründigen Mächten seines eigenen Ichs, aber auch mit den kosmischen, universellen Kräften, versucht mit der Genauigkeit eines Wissenschaftlers und der Leidenschaft eines Entdeckers zu erkennen und zu unterwerfen, auszuwählen und neuzugliedern, bleibt für alle Erneuerungen und Erfragungen, für alle Versuche und bahnbrechende Schlußfolgerungen empfänglich.

Im Bereich der Kultur wird immer mehr von einem „offenen Kunstwerk“ [1] gesprochen, ausgehend von der kürzlich und systematisch formulierten Auffassung Umberto Ecos, laut welcher jeder Diener der Kunst „bestrebt ist ⟨...⟩ die Erfindungsgabe des neuen Menschen festzulegen, der im Kunstwerk nicht ein auf klarersichtliche Beziehungen fußendes Objekt sieht, das einen als etwas Schönes ergötzt, sondern als ein zu erforschendes Rätsel, eine zu erfüllende Aufgabe, ein Ansporn für die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft“ [2].

Im Geiste dieser Beschäftigungen entdecken die Kunst- und Literaturkritiker, die zeitgenössischen Theaterschaffenden neue Werte und dauernde Elemente in der Innen- oder Außenstruktur einiger Kulturgüter, die uns überliefert worden sind. So betrachtet, wird die Tradition in der modernen Epoche — ob man über eine eigentliche Tradition innerhalb dieser sprechen kann, bleibt eine offene Frage, die die Geschichte genauer bestimmen wird — eine ständige Wiederauf- und Bezugsnahme auf „die Unzeitgemäßen“ [3], in deren Sonderwerken die gängigen Grenzen der Epoche, in der sie gelebt und geschaffen haben, gesprengt werden. In diesen Werken versuchen wir unsere Fäden im ewigen Gewebe zu entdecken, ohne das die große Vielfalt und Mannigfaltigkeit der phänomenologischen Häufigkeit, der Diskontinuität, sich

GEORG BÜCHNERS REZEPTION IN RUMÄNIEN—EINE ERSCHLIESSUNG DER GEGENWART

Adriana Hass

„Die Tradition ⟨...⟩ bedrückt die Gedanken der Lebenden wie ein Alptraum, aber wenn sie sich mit der Umgestaltung ihrer selbst und der Umwelt befassen, etwas noch nie dagewesenes schaffen, dann berufen sie sich gerade in solchen Epochen der revolutionären Krise ⟨...⟩ auf den Geist der Vergangenheit.“

KARL MARX

keinen Stützpunkt, kein Gleichgewicht schaffen kann. In diesen Umwälzungserscheinungen macht sich die Tendenz der „Wiedereinsetzung in ihre Rechte“, der Erklärung und Herausstreichung der Werte und Sendungen einiger literar-dramatischen Werke, die eine Zeitlang nicht in Betracht gezogen worden sind, bemerkbar, was darauf zu führen ist, daß es an Auffassungen, die ein entsprechendes Verständnis erlaubten, fehlte.

Wenn man als Kennzeichen der „Tradition der modernen Epoche“ nicht die Kontinuität sondern die Diskontinuität [4] betrachtet, dann wirkt das monadische, vereinzelte und überraschende Erscheinen einiger „Ahnen“, die es erlauben angenommen, eingeordnet, wiedergelesen und neugedeutet zu werden, erhohlend, stärkend, für die Aufdeckung und Unterstützung dieser Traditionsquelle, die so notwendig ist. In diesem Zusammenhang wird klar ersichtlich, daß die Entdeckung und das Hervorheben des dramatischen Werkes des außergewöhnlichen Schriftstellers, der vor fast hundertfünfzig Jahren gelebt hat, der sich wie eine zu stark lodernde Flamme verzehrte und somit nicht dauern konnte, und *Georg Büchner* war, einen Stützpfeiler im Gebilde, in dem die Kunst durch ihre Gliederungsart vor allem *über und für den heutigen Menschen* spricht, bedeutet. Jedes echte Kunstwerk, von sicherem Wert, bestimmt sich selbst in erster Reihe durch seine

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

humanistische Sendung und Quelle, aber nicht allen gelingt es so ausdrucksvoll und nahe, so innig und universell den heutigen Menschen und den aller Zeiten zu erfassen, wie in den wenigen literarischen Zeugnissen, die uns vom jungen Revolutionär aus Darmstadt, Doktor der Philosophie in Straßburg, überliefert sind. Seine Feder stockte in ihrer schwungsvollen aber sicheren, spontanen aber genauen Führung bei nicht einmal vierundzwanzig Jahren.

Das Schicksal der Werke Büchners, ihre Häufigkeit im Rahmen literar-theatralischer Beschäftigungen im Laufe der Jahre, deuten auf die Bahn eines Kometen, der in ungleichen Zeitabständen aus der kosmischen Ordnung ausbricht, die Blicke und Betrachtungen, Verwunderungen und das Sinnen auf sich zieht, um dann ein Staunen, eine bereicherte Erkenntnis, die Hoffnung, daß er wieder erscheinen wird, zu hinterlassen.

Im XIX. Jahrhundert fast völlig vernachlässigt, finden die Schriften G. Büchners erst später Entdecker, Anhänger, die aus ihren tiefen Schwingungen das Echo der Umwälzungen unruhiger, von großen sozial-politischen Erschütterungen kennzeichneten Epochen entnehmen; Epochen, die unweigerlich auch große Krisen der menschlichen Ideale mit sich brachten. Denn besonders in den Perioden der Erschütterungen und Irrungen, wie es auch die Zeit Büchners war, wurde sein Werk immer wieder gelesen, gedeutet, aufgenommen.

Die Rezeption Büchners geschah schwerfällig, zwischen der literarischen und theatralischen bestand ein beträchtlicher Zeitabschnitt. Die einzigen Schriften, die zeitlebens veröffentlicht wurden, sind *Der Hessische Landbote* als Flugblatt 1834 und, mit Hilfe Karl Gutzkows, das Drama *Dantons Tod*, Juli 1835, in der Zeitschrift *Phönix*.

Von den ersten Aufnahmen her, wurde *Büchner* immer wieder als *Zeitgenosse* angesehen. Trotz ihrer tiefen Verwurzelung in die unruhigen Zustände Deutschlands der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts tragen seine Schriften den Stempel einer Vervielfältigung im Wesentlichen, des Unendlichen im Endlichen, einer Zeitlosigkeit und ewigen Universalität, die es jeder Generation erlaubt, sie in ihre Reihen mit voller Überzeugung der Berechtigung einzuordnen.

Ähnlich verfuhren auch die Theaterleute Anfang unseres Jahrhunderts, die als erste der Gedanken- und Gefühlswelt, den so überwältigend menschlichen Gestalten Büchners Bühnenleben verliehen. Eine Frage erhebt sich: ist die Tatsache reiner Zufall, daß Büchner erst ins Rampenlicht gebracht wurde, nachdem Ibsen sein ganzes, reichhaltiges Werk über Europa verbreitet hatte und Strindberg mit seiner Besessenheit zwischen Alptraum und ätherischen Flügen sich immer öfter im Spielplan grosser deutscher Theater befand, sein „Intimtheater", 1907 in Stockholm eröffnet, den Beginn einer neuen Theaterära ankündigte? G. Steiner gibt eine Antwort darauf indem er eine neue Frage aufwirft: „Wäre Büchner früher, in seiner Epoche, entdeckt worden, wie stünde es dann um Ibsen und Strindberg?"[5] Ein weiterer Aspekt. Kein Theater mit den traditionellen Mitteln des Guckkastens, unbeweglich, schwerfällig, naturalistisch hätte bis zu dem Zeitpunkt gewagt, ein konkretes, plastisches, szenisches Bild dem stürmischen Leben voller Spannung, Erhöhungen und Sturz, das in den büchnerischen Texten nur blitzartig erfaßt wird, zu geben. Der szenische Raum erhält neue Dimensionen, neue Möglichkeiten der Handhabung und Darstellung durch die erneuernden Beiträge einiger Regisseure mit hohen künstlerischen Sichten wie es Gordon Craig und Adolph Appia waren. Als technische Erfindung ist die Einführung der Drehbühne, 1896 im „Rezidenztheater" München durch Carl Lautenschläger, erwähnenswert; dank der Drehbühne wurde später, vom technischen Standpunkt aus, eine der glänzendsten Regieauffassungen für *Dantons Tod*, die von Reinhardt (1916), ermöglicht.

Doch die Zeitspanne in der Büchner tatsächlich alle Bühnen Deutschlands eroberte, die seinen Namen in einen breiten Verkehr brachte, war die Epoche des beunruhigten Schreis des Menschen im Ringen mit den unerbittlichen Kräften des Nichts und des vereinsamten Ichs, von dumpfen Lasten und dunklen Vorahnungen erdrückt, die des Expressionismus. Als dieser den ersten Schreckschrei ausstieß, die Invasion des Maschinen-Molochs und des Ersten Weltkriegs ankündigte, stieg auf die Bühne im Jahre 1910 im „Thalia"-Theater in Hamburg, unter der Spielleitung Leopold Jessners, *Dantons Tod*. Am 13. November 1913, dank der Regieführung von Dr. Eugen Kilian, wurde das Münchner Publikum vom tragischen Schicksal Woyzecks, dem ersten Proletarier der dramatischen Kunst, tief beeindruckt. Allmählich wird Büchner immer mehr mit Shakespeare verglichen, seine Dramen stehen auf dem ständigen Spielplan der meisten Theater bis zum Jahre 1939 (es werden bis dahin ungefähr 80 Uraufführungen mit *Woyzeck*, 89 mit *Dantons Tod* und 61 mit *Leonce und Lena* verzeichnet). Die schwerlastenden Jahre des Faschismus brachten ein Ausschließen Büchners von allen Bühnen des Dritten Reiches mit sich. Der entzündende, klare Geist, der unbequeme Wahrheiten aus-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sagte, der durch die Schärfe des Wortes jedwelchen Versuch der Demütigung des Menschen, der Erstickung seiner Freiheit entlarvte und verurteilte, wurde zum Schweigen verdammt.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges beginnt eine neue Etappe der Rezeption und Verwertung des Werkes von Büchner. „Neben die Fülle dessen, was zurück bis zum Jahrhundertbeginn nachgeholt, verarbeitet werden mußte, stellten sich mehrere Generationseinsätze jener, ⟨...⟩ die nach 1945 zu eigener Stimme fanden, ein. Es gab keinen gemeinsamen und einheitlichen Stil; es überwog, in verschiedenartigen Anknüpfungen an die Tradition und in deren Durchbrechungen, an die Weltliteratur und in deren Verarbeitung, in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen das individuelle Eigengepräge des einzelnen Autors. Darin liegt eine Signatur der zeitgenössischen Lage"[6].

Damit kommen wir auf das anfangs gesagte zurück, auf die Charakteristik eines „offenen Kunstwerkes", auf das Experiment und die Erneuerungssucht in der Kunst dieser Jahre — beziehungsweise der dramatischen Literatur und Theaterbewegung — sowie auch auf die Behauptung, daß Büchner besonders zu Wendezeiten, wie auch der erste Teil des XX. Jahrhundert eine war, wieder entdeckt wird. Die Frage könnte gestellt werden: warum gerade in der Zeitspanne 1950—1975 in erstaunlicher Häufigkeit und fast alle Breitengrade erfassend? Die Antwort könnte einerseits in den tiefen, grundlegenden Strukturverwandlungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg auf allen Ebenen des menschlichen Daseins auftraten, gefunden werden; in der Auseinandersetzung der beiden sozial-politischen Systeme, in die sich diese Welt des Jahrhunderts der Wissenschaft einteilt, einschließlich in der Auseinandersetzung verschiedener Welt- und Lebensauffassungen, einiger Philosophien, die ihrerseits beweisen, daß versucht wird, in der Vollendung einiger Kulturakte die dieser Gegenüberstellung erwachsen, leitend und argumentierend einzugreifen. Einer Hölle entronnen, sucht sich die Menschheit neue Ideale, neue Erfüllungen, eine umfassende und dauerhafte Harmonie.

Andererseits könnte die Antwort in der *großen Modernität* der Büchnerischen Schriften die erst jetzt den nahrhaften Boden zum Keimen vorfinden, liegen. Wir werden bloß bei einigen Aspekten verweilen. Das moderne Theater, so mannigfaltig es in Inhalt und Form sei, ist ständig bestrebt, das Soziale nie zu vermeiden. Sogar das „Absurde Theater", sei es auch übermäßig essentialisiert und methaphorisch, vernachlässigt die *sozialen Fragen* nie. Nichtdestoweniger leiden alle Büchnerischen Texte an derselben grundlegenden Zwangsvorstellung des Aufbaus. Nicht einmal bei der Gegenüberstellung mit den historischen Gegebenheiten, kann der sozial-ökonomische Aspekt außer Acht gelassen werden. Diese fortschrittliche Auffassung von der Welt und vom Leben, von der Rolle des Kunstwerkes, entsprechen jenen eines modernen Menschen.

Wenn man im Zusammenhang mit Büchners Werk philosophische Ansichten, die dem Naturmaterialismus, dem Atheismus, Agnostizismus, Existentialismus, Fatalismus oder Determinismus zugerechnet werden, ausarbeiten kann, geschieht es weil sie keimartig, doch sehr dicht in den wenigen Schriften, die Büchner wie ein direktes Erbe an die moderne Epoche hinterlassen hat, enthalten.

Die weitspannende Methapher vom „*theatrum mundi*" in der der Mensch-Puppe unter der Herrschaft unabwendbarer, unbekannter Kräfte steht und nicht anders als auf tragische Art und Weise in der harten Auseinandersetzung mit dem Nichts enden kann, lag näher als je dem existentialistischen, modernen Lebensgefühl, wobei wir das Nahen der bevorstehenden Kriegskatastrophe berücksichtigen müssen. Büchner geht von Grund auf von dieser Welt- und Lebenssicht aus. „Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!"[7] ...„Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden."[8]

Doch der vorstehende Zustand, der im Angesicht des Todes auftauchenden Angst, ist jene der Absonderung, der Abkapselung, der hoffnungslosen Vereinsamung. „Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, — *wir sind sehr einsam*"[9] (unsere Unterstreichung). Es war auch nicht anders möglich, daß das moderne Theater beherrscht von Angstzuständen, Selbstbefragungen, Vivisektionen des Ichs und der Umwelt, sich in solchen Überlegungen nicht wiedergefunden hätte!

Die Kunstauffassung Büchners erweist sich als besonders modern. „Seine höchste Aufgabe ⟨die des dramatischen Dichters, u. Anm.⟩ ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder sittlicher noch unsittlicher sein als die Geschichte selbst; ⟨...⟩ Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen⟨...⟩"[10] Das ist eine Überwindung sowohl der Romantik als auch des Realismus im besten Sinne des Wortes.

Daraus kann man auch seine moderne Schaffensmethode ersehen. Wir beziehen uns auf die Vorliebe Büchners „Dokumentarmaterial" zu verwerten, von Geschichtsquellen oder von konkreten Lebenstatsachen (sowohl *Dantons Tod* als auch *Woyzeck* haben solche Quellen) auszugehen. Es ist bestimmt nicht zu gewagt wenn wir ihn, von diesem Standpunkt aus gesehen, dem modernen Dokumentartheater, dem politischen Theater zuordnen, da seine Art und Weise der künstlerischen Gestaltung der konkreten Elemente den modernen Dramatikern wie Peter Weiss, Heinar Kipphardt, Paul Dieter Forte nahesteht. „Nahezu alle Stilrichtungen seit dem Ausgang des XIX. Jahrhunderts können an Stilzüge seines Dramas anknüpfen, das naturalistische wie das expressionistische Drama, das „epische" wie das „absurde" oder das „dokumentarische" Theater ⟨...⟩ Die Linien, die zum XX. Jahrhundert führen, laufen durch Büchners Drama wie durch eine Schaltstelle"[11].

Höher als alles bisher Erwähnte erhebt sich die große, hingebungsvolle *Liebe* Büchners *für den Menschen*. „Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen..."[12] Wie sehr die moderne Welt diese warme Hingabe einer beschwingten Seele, die sich in Bildern hoher Dichtungskraft ergießen, bedarf, entnehmen wir aus dem zunehmenden Interesse, das die zeitgenössische Epoche für sein Werk entgegenbringt.

Eine große Anzahl von Inszenierungen verstreut sich über alle Breitengrade der Welt beginnend mit den ersten Nachkriegsjahren. Von Moskau bis Ankara und London, von Paris bis New York, Prag, Warschau und Bukarest werden die Stücke G. Büchners gespielt, „wiedergelesen" und neu gedeutet aus verschiedenen Blickpunkten, dem Publikum als Gabe eines überraschend zeitgenössischen Ahnen dargeboten. Die Literatur- und Theaterkritik bringt ebenfalls eine große Anzahl von Studien, Essays, Monographien, in Umlauf. Unser Zweck ist es hier nicht, diese darzustellen oder zu besprechen. Für uns bleibt die Tatsache bedeutend, daß sowohl die Theaterleute in ihren Inszenierungen, als auch die Literaten in ihren Schriften, sich auf verschiedene Standpunkte stellen, manchmal sogar völlig entgegensesetzte, die eigentlich den Büchnerischen Geist vermindern, seine Universalität einengen[13]. Es diente den sofortigen Geboten der Zeit, wobei die Büchnerischen Texte in einer verwirrenden Freiheit für die jeweiligen Standpunkte, Grundsätze und Ideale als Beweisführung mißbraucht wurden. Aber solches unterstützt das für jedes, echte Kunstwerk gültige Prinzip, laut dessen nur die wahrhaftig zeitgenössischen Werke, von akuter Aktualität für ihre Epoche, auf der Stufe der Unendlichkeit emporstreben.

Das Theater in Rumänien, verwurzelt im geistigen Klima, das wir bis jetzt zu umreißen versucht haben, das vom selben Eifer der Erschließung, der Experimentierung einiger noch nie dagewesenen künstlerischen Ausdrucksmittel beherrscht wird, doch der Kunst der Zeit in der wir leben eine entsprechende Dimension verleiht, ist für jede erneuernde, schaffensfreudige Anregung des zeitgenössischen Welttheaters empfänglich.

Nachdem die Theaterleute aus Rumänien ihr Publikum zuerst überraschten, dann mit modernen szenischen Auffasungen eines Shakespeare oder Caragiale, mit Stücken moderner Dramatiker wie Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Tennessee, Miller, Ionesco, Pinter, Albee und viele andere vertraut machte, erschien als erste Büchnerische Gestalt auf einer Bukarester Bühne, Woyzeck. Der Vorrang dieser Wahl scheint uns berechtigt zu sein — denn obwohl alle Stücke Büchners, wie schon erwähnt, unter dem Zeichen einer Universalität stehen, die jeder Generation gestattete, sich als ihre eigene anzusehen, sie sich anzueignen, — ist *Woyzeck* näher an der Unruhe und Ungewißheit des modernen Theaters, seiner Ausdrucksmöglichkeiten als alle anderen. Unter Spielleitung von George Teodorescu, und dargestellt von einem Ensemble, das sich voller Ehrfurcht dieses Textes annahm, brachte das Jüdische Staatstheater Bukarest im Dezember 1965 eine Vorstellung, durch die eines der Stücke Büchners zum ersten Male auf dem Spielplan unseres Theaters stand. Der Regieauffassung gelang es das Neue, die Frische dieses Textes, der philosophisch-literarische und theatral-ästhetische Auffassungen vorwegnimmt, einzufangen. Die verwendeten Mittel, reich an Tönen und Nuancen, gingen unmerklich von Satire und Groteske zum Drama und zur Phantasie über. Der Woyzeck von Ion Grapini würde uns eine Annäherung an jenen von Albert Steinrück erlauben (erwähnenswert durch die Parameter der Vorstellung in expressionistischer Manier im Jahre 1913), fortgesetzt mit natürlichen individuellen Schattierungen auch von anderen großen Darstellern dieser Gestalt; sie stellt eine Schwelle in der Karriere jedwelchen Schauspielers dar (Oskar Fritz Schuh, 1953; Kurt Meisel, 1956). Grapini hob vor allem das soziale Drama der Gestalt hervor, des entfremdeten Indivi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

duums, der sich in einer mißbräuchlichen, unmenschlichen und entmenschlichenden Welt verirrt fühlt. Die Vorstellung hat die logische Aufeinanderfolge absichtlich umgangen und bestand aus Bruchstücken, Lebensmomenten, in der jedes von ihnen einen inneren, genauen und festlegenden Wert besaß. Der authentische Pathos, der die intime Gediegenheit in der Gestaltungsart der Person beibehält, erreichte in der Mordszene, in der Qual Woyzecks, seinen Höhepunkt. Aus der Kette der im Rhythmus eines im Zeitlupentempo gefilmten Ringelspiels heben sich vor allem die Szenen des Jahrmarkts und der Kneipe durch ihre Prägnanz und durch das Malerische hervor. Am Ende eines umfassenden Artikels betitelt *Die Aktualität Büchners*, erschienen im Januar 1966, bemerkte Florian Potra: „*Woyzeck* ist eine Vorstellung, der wir nicht nur den Kulturverdienst für die Einführung in unser Theatergeschehen der Gestalt und des erstklassigen Werkes von Georg Büchner verleihen müssen, sondern auch den Verdienst — der vielleicht viel wichtiger ist — es durch ein wahrhaftiges Theaterwerk getan zu haben"[14].

Nicht einmal nach einem Jahr, im Herbst des Jahres 1966, tritt *Dantons Tod* ins Rampenlicht des Theaters „Lucia Sturdza Bulandra" aus Bukarest, unter der Spielleitung von Liviu Ciulei, der auch die Rolle des Danton innehatte.

Wie auch das Shakespearische Werk erfaßt das dramatische Œuvre Büchners das Leben in seiner Gesamtheit als auch in seinen individuellen Teilaspekten. Hingegen kann das Leben nicht in Normen und Dogmen geschnürt werden. Die Vorstellung des Regisseurs Liviu Ciulei vom Bulandra-Theater entsproß dem Verständnis dieser großen Wahrheit des Büchnerischen Werkes, dieser beeindruckenden Vitalität, der bis zum Schmerz getriebenen Lebensliebe, trotz des Pessimismus den man dem Autor nicht nur einmal vorgeworfen hat. Sie entfaltete sich im Sinne einer Steigerung der realistischen Elemente, die die tiefere Bedeutung der Büchnerischen Schriften beinhalten, wobei der prozessuelle Charakter, die unaufhaltsame Strömung der Geschichte unterstrichen wird. Die Größe jener Zeit hervorhebend, bekannte der Regisseur: „...das Hauptziel unserer Bestrebungen liegt darin, dem Theater seine Monumentalität wieder zurückzugeben"[15].

Ähnlich wie Gustaf Gründgens in seiner Inszenierung aus Hamburg 1958 vorging, hat Liviu Ciulei die schwierige Problemstellung des Textes, der sich nur mit der Endphase der Französischen Revolution befaßt und zwar mit den letzten paar Monaten vor dem Fall — nicht nur der Girondisten, sondern auch

Abb. 1.— *Dantons Tod*, Bukarest, 1966, „Lucia Sturdza Bulandra"-Theater. Liviu Ciulei (Danton) und Ileana Predescu (Marion).

der Jakobiner — nicht umgangen. Es war ein Anlaß für den Autor, aber auch für jeden der sich dem Text widmet, nachzudenken. Der Tod Dantons weist auf den von Robespierre hin. Unter der unerschütterlichen Kraft des „Großen Mechanismus" der Geschichte konnte sich Büchner, beziehungsweise Danton — und wieder denken wir an Shakespeare — nicht anders als überwältigt fühlen. Doch seine Niederlage ist nicht eine Niederlage des hohen Ideals für das er gekämpft hatte, sondern nur eine Hemmung für den stürmischen Lebenswunsch, dem gewaltsam ein Ende gesetzt wird. Im übrigen ist es eine bewußte Zusage, eine erhöhte Besonnenheit, die keine Art von Fälschung der bestehenden Realität erlaubt, die keinen Strahl einer vergeblichen Hoffnung durchdringen läßt. Der Danton von Ciulei ist lebenskräftig aber müde, enttäuscht, ein Kämpfer am Ende

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

seiner Laufbahn, in einem Augenblick in dem die Last der Erfahrung, des Wissens, den früheren Tatendrang eines Helden aufheben.

So wie auch andere Regisseure versucht haben (Max Reinhardt, Erich Engel) eine „Strom-Aufführung" zu gestalten (eine Absicht, die eigentlich auch in den Programmheften verkündet wurde), läßt Ciulei die Idee der Revolution nicht außer Acht. In seiner Sicht ist Robespierre nicht mehr der dogmatische und trockene Moralist der meisten früheren Inszenierungen, sondern einer der klarsehenden Köpfe der Revolution, der sie, ungeachtet des Preises, bis zu Ende führen will. Dieser Gedanke, daß jede begonnene Revolution zu Ende geführt werden muß, war durch die in dieser Bühnensetzung zentral gewordenen Szene unterstützt, wo die Freunde vergeblich versuchen, Danton zu überzeugen nicht aufzugeben, zurück in den Kampf zu kehren. Eine italienische Zeitung [16] bemerkte unter dem vielsagenden, bestimmenden Titel: „Eine Menschenmenge versenkt ihre Häupter", den Drang zum „Kolossalen" der von Ciulei erweckt wurde und den Aspekt der vollendeten Form den diese „Strom-Aufführung" erreicht hatte. „Im Grunde genommen ist es dieser Grundsatz der meiner Ansicht nach, die Vorstellung trägt: wichtig ist die Fortführung der Revolution und nicht die riesige existenzielle Müdigkeit Dantons. Also, schlußfolgernd: Es lebe Robespierre!"[17]

Und trotzdem wird das Bild des unendlichen Zeitverrinnens, das die Schicksale, Generationen, Ideale erhöht oder zermalmt, der Geschichte, die zur rechten Zeit ihr Wort spricht, noch lange im Gedächtnis der Zuschauer bleiben, verwirklicht durch die Drehbühne, die schief, trapezoidal, sich langsam, mal mit einem dumpfen Stöhnen, mal mit einem Knirschen, als gäbe sie sich einen Ruck zu einem neuen Ansporn, drehte.

Als der Lärm des Fallbeils aus *Dantons Tod* am Bulandra-Theater noch nicht verklungen, als Luciles' Protest noch aufwühlend spürbar war, wird Büchner erneut zu uns gerufen. Vorerst in einer Fernsehfassung (1970) in der Valeria Seciu und Constantin Rauţchi die traurige Episode des Paares Woyzeck — Marie erlebten, wobei sie Urtypen schufen, eine Welt andeuteten, die von mehr Gedanken, Leidenschaften, Unvollendungen und Schmerzen besessen war, als jemals ausgesprochen wurde. Die Struktur eines Vorgängers des Drehbuches, die diesem Büchnerischen Text zuerkannt wird, fand bei dieser Gelegenheit eine volle Bestätigung. Die Atmosphäre, die mit szenischen Mitteln schwerer wiederzugeben ist, stellte hier das Bindemittel der ganzen Fabel dar. Die beiden Hauptgestalten, Marie und Woyzeck, erschienen und verschwanden in eine dunkle, bedrückende Welt, in der ihre Existenz die Bedeutung der einzigen Lichtstrahlen hatte. Ein zeitgenössischer deutscher Forscher (Helmut Rabe, 1960)[18] versuchte eine Analyse der möglichen Bedeutungen von *Woyzeck* auf Grund der Strukturarten der Szenenfolgen, die von verschiedenen Verlegern des Büchnerischen Werkes unternommen wurde, aufzustellen. Es wurden folgende Möglichkeiten sichtbar: a) Hervorheben des seelischen Komplexes der Eifersucht von Woyzeck (die primitivste Deutung, die möglich wäre und eigentlich in der ersten Ausgabe, 1879, der von Franzos, zu finden ist); b) die Tragödie von Marie in den Vordergrund heben (enthalten in der Ausgabe Hausenstein, 1919); c) eine pathologische Begründung des Dramas (Ausgabe Bergmann I, 1922, ein klarer Einfluß des Expressionismus der Epoche); d) Woyzeck als Beschützer der Menschheit (Ausgabe Bergmann II, 1949/52/69, usw.), eine Auslegung, die wir als dem Büchnerischen Geiste am nächsten empfinden. Die TV-Inszenierung könnte in die zweite Kategorie der weiter oben erwähnten Statistik eingeordnet werden. Durch innere Kraft, Ausdruck und einzigartigen Charme der Schauspielerin Valeria Seciu, — obwohl sie von sicherer Bühnengewandheit eines Constantin Rauţchi begleitet wurde — verwandelte sich der Büchnerische Text diesmal zur Tragödie Maries. Der Jahrmarkt, das Lächerliche, die Armut und die Roheit der Welt in der sie leben entheben die zwei jedwelcher Schuld. Durch die Darstellung von V. Seciu bekommt das totale Gefühl, das Woyzeck für Marie empfindet, nicht nur einen selbstverständlichen sondern sogar einen unumgänglichen Anstrich, und ebenso unumgänglich vollendet sich das Schicksal von Marie. Ihre Welt, die Welt die sie mit sich brachte, die sie mit einer Stimme ausspricht, von der man nie weiß, woher sie kommt, hatte keinen Platz, konnte keinen Platz finden in der Welt, die ihr geboten wurde.

Nur einige Monate nach dieser Sendung bildet die Gastspielreise des „Jugendtheaters" aus Piatra Neamţ, dieses Theaters das durch Tradition zu einer Stätte des Debüts für Schauspieler und Regisseure geworden ist, im Frühjahr 1970, ein theatralisches Ereignis von Rang. Die autorisierte Meinung von Liviu Ciulei, dem dauerhaften Bewunderer und Verbreiter der Büchnerischen Werke im In- und Ausland, scheint uns bezüglich dieser Inszenierung am überzeugendsten: „Im *Woyzeck* werden die tiefsten menschlichen, sozialen, individuellen Probleme aufgedeckt, ohne etwas aus der abrupten Form des Textes zu verlieren; der

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lakonismus der Vorstellung war mit soviel Lebenssaft durchtränkt, daß ihre Wurzel tief in einem feuchten und fetten Boden gepflanzt blieb, obwohl der Oberfläche zu die Vegetation vertrocknet." Und tatsächlich war die Hauptachse der Vorstellung des Ensembles aus Piatra Neamț die Gediegenheit, die grundliegende künstlerische Sicht, die Einfachheit. Die übergroße, bis in die Mitte des Publikums führende Bühne zwang gerade durch die Auffassung des Szenenbildes zur Beteiligung. Der Aspekt einer in zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucksmitteln umgeschriebenen antiken Tragödie, hatte etwas von dem, was *Woyzeck* in der großen europäischen Bühnensetzung aus Stockholm, 1969, von der Hand des Meisters, der überwältigenden Phantasie Ingmar Bergmann gestaltet, gewesen sein muß. Kommen wir aber auf die Vorstellung aus Piatra Neamț zurück, die konzentriert, auf einer großen Anschaulichkeit aufgebaut war, immer neue Symbole vermittelte. Carmen Galin verkörperte eine Marie von ungestümer Lebhaftigkeit, von einer entwaffnenden Jugend, „schön wie die Sünde selbst".[19] Unter den dumpfen Schlägen von Woyzeck schwindet sie dahin wie ein Kind, das noch nie an den Tod dachte, das noch nie dazu kam, die rauhen, grotesken und brutalen Schatten, die hinter dem Wirtshaus, dem Haus, der Welt in der es lebt, ihr Unwesen trieben, zu sehen. Sie versinkt betäubt vom Rhythmus des Tanzes im Weinrausch, vom Glitzern der vergoldeten Schnüre eines Tambourmajors, dem betrügerischen Schimmern eines Ohrringes. So entschleiert sich eine kühle Welt, die von Menschen bewohnt wird, deren Lebensbahnen sich kaum berühren, hingegen wenn das der Fall ist, nur Leiden erzeugt. In dieser Bühnensicht die eine allgemeine Lebens- und Weltauffassung aufweist, erscheint uns Woyzeck ein Verbannter, ein Entfremdeter, auf den ein in seiner Unmenschlichkeit fast vollkommenes System wirkt, das bis zur äußersten Grenze führt. Die Entfremdung Woyzecks so gedeutet, entspringt nicht den Besessenheiten, Alpträumen, Ängsten, aus der Absurdität unbekannter kosmischer Gewalten, sondern entsteht aus dem schäußlichen und wahren, bunten und rohen Jahrmarkt der Welt in der dieser lebt. Der Woyzeck dieser Aufführung, der des jungen Schauspielers Mitică Popescu, war kein Held sondern einer der tausenden Anti-Helden der Alltäglichkeit, die von einem bestimmten System zermalmt werden. Im Verhalten Woyzecks erscheinen bis jetzt unergründete Aspekte. Woyzeck geht auch aus einer eigenen Schuld zugrunde. Er ist unfähig zu widerstehen, sich den Unterdrückern zu widersetzen; mit einer urwüchsigen Empfindlichkeit, aber auch mit einer gewissen Volksschlauheit versehen (es steckt etwas aus dem Schwejk in ihm), versucht er Kompromisse mit dieser Gesellschaft zu schließen, die ihn selbstverständlich nur ins Verderben führen konnten. Daraus entnimmt man den Wunsch der Gestalter die Verantwortung des Individuums gegenüber der Gesellschaft und seiner selbst zur Debatte zu stellen. In der Auffassung dieser Aufführung war die einzige Gestalt, die sich aus den bedrückenden Krallen jener Welt retten konnte, nur diejene, die sich völlig absondern, in eine eigene Welt flüchten konnte, und durch den Narren verkörpert dastand[20]. Er hatte keine bestimmte, vorher festgelegte Bahn, konnte wann immer von der Bühne wegtreten oder wieder erscheinen ohne das Gleichgewicht der Aufführung zu beeinträchtigen. Er war das Symbol der Rettung, der Befreiung durch endgültige Verneinung.

Bezeichnend ist die Tatsache, daß die gleiche Anziehung für die Rolle des Narren auch der Regisseur Mircea Marin empfindet und in der Aufführung des Nationaltheaters aus Cluj-Napoca im Dezember 1976 verwendet. Innerhalb dieser Inszenierung wird der Narr, dargestellt mit gestalterischer Intelligenz und tragischer Ausdruckskraft von Anton Tauf, in seiner Bedeutung im Vergleich zum Büchnerischen Text, wesentlich erweitert. Er wirkt fast wie ein Schatten, wie ein stummes Alter ego Woyzecks, wobei er das schwindelnde Hinunterrollen der Hauptgestalt in seinen eigenen Abgrund, aber auch in den kosmischen, unterstreicht. Neben Woyzeck — Dorel Vișan — stämmig, schwerfällig, mit eckigem Gesicht und trägem Sprechen, aber aus jedem Blick, aus jeder Gebärde eine unendliche Güte, einen Verzicht ausstrahlend, durchläuft der Narr den umgekehrten Weg: „von dem Gestammel und im Getöse verlorenen Sprechen, vom ziellosen Herumirren durch die erbärmliche Welt bis zum Mitempfinden der tragischen Erfahrung Woyzecks, die er Schritt für Schritt mitmacht, seine Narrheit immer bewußter verjagend, immer mehr erschüttert, wird er zu einem sprachlosen Kommentator der Tragödie"[21].

Bemerkenswert innerhalb aller rumänischen Aufführungen, die bis jetzt erwähnt wurden, scheint uns die Tatsache zu sein, daß der Ausgang der beiden Büchnerischen Stücke verschieden gedeutet wurde. In beiden Fällen haben wir es mit einem Ausgang durch den Tod zu tun und trotzdem „. . . ist diese Welt nicht die eigentliche Welt. Das Gefühl des Unabwendbaren geht wie ein schwarzer und breiter Hauch über sie hinweg, ohne sie im Wesentlichen zu berühren. Diese Welt hängt

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 2. — *Leonce und Lena*, Bukarest, 1970, „Lucia Sturdza Bulandra"-Theater. Ion Caramitru (Prinz Leonce) und Gina Patrichi (Rosetta).

am Leben,..."[22] und ladet uns ein, fordert uns sogar auf, nachzudenken, zu überlegen.

Dadurch wurde der philosophische Grundgehalt des Büchnerischen Werkes voll und ganz verwertet. So wie Tudor Vianu einmal bemerkte, „war in der modernen Kultur die Verwandtschaft zwischen Philosophie und Kunst vielleicht nie so stark empfunden wie zur Zeit der Romantik"[23]. Da Büchner in der Romantik lebte, konnte er sich nie vollständig aus dem Bereich seiner Beschäftigungen loslösen. Seine Einstellung zur Romantik aber drückt sich am deutlichsten im Stück, das „wie im Traum geschrieben", wie ein „genialer Wurf aufs Papier"[24] entstand, *Leonce und Lena*. Die improvisierte Struktur des Textes ladet zu Experimenten nur die Regisseure ein, die diese freie zweideutige Struktur eines akrobatischen, schwungvollen und ständig gefährdeten Tanzes, dieses Spiels, verstanden haben, eines Spiels mit der Maske und Fiktion, auf der Suche einer völlig befreiten Welt, in der „wir ⟨...⟩ alle Uhren zerschlagen, alle Kalender verbieten und zählen Stunden und Monden nur nach der Blumenuhr, nur nach Blüte und Frucht. Und dann umstellen wir das Ländchen mit Brennspiegeln, daß es keinen Winter mehr gibt und wir uns im Sommer bis Ischia und Capri hinaufdestillieren, und das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeer stekken"[25], waren imstande, dem Büchnerischen Geiste nahestehende Inszenierungen auf die Bretter zu bringen. Zwei Aufführungen scheinen diese Aussage zu bekräftigen: die von Fritz Kortner aus dem Jahre 1963 auf der Bühne der „Kammerspiele" München, und die von Liviu Ciulei aus dem Jahre 1970 am Bukarester „Lucia Sturdza Bulandra"-Theater. Beide Spielleiter fühlten sich von der Möglichkeit einer szenischen Phantasieentfaltung angezogen. Die Improvisation, der Gag, das Wort- und Bildspiel beherrschten beide Inszenierungen. Durch die Aufführung des Lustspiels *Leonce und Lena* im Monat März 1970 schufen Liviu Ciulei und das Theaterensemble des Bulandra-Theaters Bukarest ein Experiment, das zum „Totaltheater" wurde, in dem Darsteller, Spielleiter, Bühnenbildner und Publikum die Welt Büchners in seinem verschleierten Sarkasmus, seiner spitzbübischen Ironie und unendlichen Phantasie für hier und heute wieder aufleben ließen. Auf der Bühne, die zu einem „magischen

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 3. — *Leonce und Lena*, Bukarest, 1970, „Lucia Sturdza Bulandra"-Theater. Irina Petrescu (Prinzessin Lena) und V. Voiculescu-Pepino (Gouvernante).

Pseudo-Kasten wurde, mit einem riesigen, allsehenden und trotzdem blinden Auge, Symbol einer Welt verrückten Schweigens"[26] lernt der Prinz Leonce, eine von Langeweile heimgesuchte Märchengestalt, die aber unnachgiebig in der Erfragung der Existenzzwecke bleibt — mit Edelmut, Intelligenz und strahlender Glut von Ion Caramitru verkörpert —, auf dem Weg des Leidens und der Erkenntnis die Prinzessin Lena — die zerbrechliche Einkleidung eines Traumbildes durch die Erscheinung von Irina Petrescu — kennen. Beide wandeln sie auf demselben Pfad mit leichtem, tastenden Schritt und kommen zum ewigen Lebensbrunnen, dem der Liebe.

Auf dem gewundenen Weg der Erkenntnis bringt uns Leonce dazu, mit ihm und seinem Alter ego, Valerio — meisterhafte tragi-komische Gestalt, zwischen Realität und Fiktion pendelnd und die ganze schauspielerische Begabung eines Virgil Ogăşanu ausstrahlend — mitzuspielen. Sie und wir handeln wie an Drähten aufgereihte Marionetten im Zirkus, in denen die Masken von einem Zauberer mit überirdischen Kräften gelenkt werden, der durch die Bewegung seiner Puppen uns vor die schärfsten Gegensätze stellt: sei es uns zu einem krampfhaften Gelächter zu bringen, erschrocken bei dem Gedanken, daß die Welt irgendeinmal den Launen eines irrsinnigen Terroristen, wie es der König von Popo — eine groteske Gestalt mit saftiger, aber nicht übertriebener Komik, von Marin Moraru gebracht — ist, oder seiner Höflinge und Untertanen, verblödet ihrem Herren gemäß, ausgesetzt sein könnte; sei es um uns von der unendlichen Ruhe eines Sommerabends, in dessen Schatten „die Erde ⟨. . .⟩ sich ängstlich zusammengeschmiegt hat wie ein Kind. . ."[27].

Leonce und Lena in der rumänischen Fassung war nicht nur für das einheimische Publikum eine Ergötzung. Die Produzenten dieser Vor-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 4. — *Leonce und Lena*, Bukarest, 1970, „Lucia Sturdza Bulandra-"Theater. Marin Moraru (König Peter vom Reiche Popo), Irina Petrescu (Prinzessin Lena vom Reiche Pipi); im Hintergrund Virgil Ogăşanu (Valerio) und V. Voiculescu-Pepino (Gouvernante).

stellung kehrten mit Lorbeeren bedeckt zurück, nachdem sie auf den Schwingen des Erfolges von Florenz bis Regensburg, von Belgrad bis Edinburgh getragen wurden. Der Widerhall der Aufführung in diesen europäischen Städten war fast einstimmig überschwenglich. Theaterleute von Rang bekannten, daß in dieser szenischen Deutung *Leonce und Lena* vielleicht seine bestmögliche Verwirklichung gefunden hat. In Holland schrieb man unter dem bezeichnenden Titel *Das Wunder des Bukarester Theaters*, daß „der Regisseur Liviu Ciulei eine Hymne an den jugendlichen Elan gewählt hat, in der man sowohl die Sehnsucht nach Freiheit, als auch die Poesie des Erdenlebens wiederentdeckt"[28]. Während ein englischer Zeitungsmann gestand: „Ich habe dieses Stück immer als ein unwichtiges Werk betrachtet. Es ist aber hervorragend zu sehen, was ein Regisseur wie Liviu Ciulei vom Bulandra-Theater aus dem Stück gewinnen konnte"[29].

✧

Im Rahmen der Weltrezeption des Werkes von G. Büchner zeigt der rumänische Bereich ein spezifisches Kennzeichen. Dies geschah nicht, wie in den meisten Fällen, durch den Beitrag des geschriebenen Wortes, der Literaturgeschichte und -kritik in erster Reihe, sondern auf einem umgekehrten Weg, und zwar durch die Suggestivkraft des szenischen Bildes, dank der Initiative der Arbeit einiger bedeutender rumänischer Theaterleute aus den letzten drei Jahrzehnten. Erst der Bühnenerfolg der Theaterstücke G. Büchners setzte die Feder der Theaterkritiker und -wissenschaftler in Bewegung. In dieser Art und Weise überschritt der Name G. Büchner den engen Kreis einer handvoll Eingeweihten und wurde, allmählich, für eine breite Masse von Theater- und Liteaturliebhabern ein hochgeehrter und -geschätzter Begriff. Wenig Zeit nach der rumänischen Uraufführung mit *Dantons Tod* veröffentlicht der Verlag „Univers" (1967) aus Bukarest den ersten Band *Ausgewählter Werke* aus den Schriften des Verfassers G. Brüchner in rumänischer Sprache. Bescheiden in Umfang und Wert der Übersetzung, bietet dieser Band, dennoch, allen Interessenten, drei aus den Schriften Büchners: *Dantons Tod*, *Woyzeck* und den *Hessischen Landboten*. Die überwiegende Mehrzahl der Theaterkritiker hoben in ihren Chroniken hervor — umfangreichere Studien sind noch nicht erschienen, befinden sich aber in Vorbereitung — den tiefen Humanismus, die politische Schärfe, die künstlerischen Werte, die überraschende Modernität, die in den Schriften G. Büchners enthalten sind. (Ion

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Biberi, Valentin Silvestru, Florian Potra, Marin Sorescu, Florin Tornea, T. Șelmaru, Margareta Bărbuță, Sanda Faur, N. Carandino u.a.). Die einst von G. Hauptmann niedergeschriebenen und ausgesprochenen Worte: „der Geist G. Büchners lebt mit uns, in uns, unter uns“ [30] fanden noch einmal, auch hierzulande, ihre völlige Bestätigung.

Doch nicht weniger wahr ist die Tatsache, daß die Begegnung mit Büchners Werk für eine szenische Auseinandersetzung für jeden Theatermenschen eine Schwelle seiner Ausdrucksmöglichkeiten, seiner künstlerischen Reife und gleichzeitig einen Ansporn zur Entdekkung neuer Wege in seiner Kunst, darstellte. Auf diese Art verbindet sich der Name jenes Schriftstellers, dessen Werk „die Kennzeichen einer Bereicherung des Theaters, genau wie ein Van Gogh in der Malerei oder ein Schönberg in der Musik“ [31] aufweist, unweigerlich mit den bedeutendsten Momenten der Entwicklung des modernen, zeitgenössischen Welttheaters, in dem das heutige Rumänien einen Spitzenplatz innehält.

Die angeführten Aspekte offenbaren wesentliche Bedeutungen: neben der Bezeugung realer Werte des rumänischen zeitgenössischen Theaters auf nationaler und internationaler Ebene, wurde ein bedeutender Beitrag in der Verbreitung der Büchnerischen Werke im Welttheater gebracht, ein Werk, das durch neue Prismen beleuchtet, als ein „offenes Kuntswerk“ verstanden und im ständigen Werden begriffen worden ist.

Anmerkungen

[1] UMBERTO ECO, *Opera deschisă*, Bukarest, 1969.

[2] *Ebenda*, Seite 25.

[3] In von Nietzsche in „Unzeitgemäße Betrachtungen“ (1872—75) verwendeten Sinne und zwar; „unzeitgemäß — also gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit einwirkend, und hoffentlich, zugunsten künftiger Zeiten“ (in *Werke*, Bd. I, München, 1964, S. 210).

[4] In diesem Sinne stellt die deutsche Theatergeschichte ein klares Beispiel dar. „Im Unterschied zu den traditionellen, noch lebendigen Formen des spanischen, englischen(Elisabethanischen), französischen, italienischen (Commedia dell'arte), hat das deutsche Theater keine traditionelle Form“. S. MELCHINGER in: *Das Drama zwischen Shaw und Brecht*, Bremen, 1959, S. 118—19.

[5] G. STEINER, *La Mort de la tragédie*, Paris, 1965, S. 199.

[6] FRITZ MARTINI, *Istoria literaturii germane*, Bukarest, 1972, S. 543.

[7] G. BÜCHNER, *Gesamtausgabe*, München, 1969, S. 33.

[8] *Ebenda*, S. 26.

[9] *Ebenda*, S. 6.

[10] *Ebenda*, „Brief an die Familie, 28. Juli 1835“, S. 181—182.

[11] WALTER HINK, *G. Büchner*, in *Deutsche Dichter des XIX. Jahrhunderts*, hrsg. von Benno von Wiese, Berlin, 1969, S. 220.

[12] G. BÜCHNER, *a.a.O.*, *Lenz*, S. 72.

[13] Nur zwei selbstredende Beispiele in diesem Sinne aus der Literaturkritik: einerseits die Arbeiten von Karl Viëtor und Arthur Pfeiffer, deren Titel die Orientierung schon andeuten — *Danton, eine Tragödie des heldischen Pessimismus* — und andererseits die Abhandlung G. LUKÁCS *Der faschisierte und der wirkliche G. Büchner* im Band *Deutsche Realisten des XIX. Jahrhunderts*. Im Bereich der Bühnenwelt stellte jede Aufführung eigentlich einen anderen Büchner dar. Seine Stücke wurden gekürzt, erweitert, in den verschiedensten Manieren gespielt: vom Expressionismus, Realismus, Naturalismus bis zum Kabarett und der Art eines *happening*.

[14] *Teatrul*, 1966, Nr. 1, S. 52—53.

[15] *Ateneu*, 1970, Nr. 4, Interview mit Ciulei.

[16] *Il giorno*, 24. April 1969.

[17] *Ebenda*.

[18] HELMUT RABE, *Büchners „Woyzeck“ — Versuch einer Analyse der Szenenfolge*, in *Theater der Zeit*, Mai 1960.

[19] G. Büchner, *a.a.O.*, S. 123.

[20] Die Gestalt des Narren zieht auch die Aufmerksamkeit anderer Regisseure auf sich. In Italien erweckt Büchner ein besonderes Interesse nach der Aufführung von G. Strehler mit *Dantons Tod* am „Piccolo Teatro“ aus Mailand, 1950/51. So zum Beispiel verleiht die Spielleiterin Minna Mezzadri dem Narren die Rolle eines Bindemittels zwischen *Woyzeck* und *Lenz*, aus denen sie eine einzige Vorführung bildet, Brescia 1969.

[21] *Teatrul*, 1977, Nr. 4, S. 61.

[22] *Teatrul*, 1970, Nr. 4.

[23] TUDOR VIANU, *Filozofie și Poezie*, Bukarest, 1972, S. 19.

[24] MARIN SORESCU, *Leonce și Lena*, in *Luceafărul*, 18. April 1970.

[25] G. BÜCHNER *a.a.O.*, *Leonce und Lena*, S. 110.

[26] PATRICIA NEGREANU, *Arta decorului în concepția lui Liviu Ciulei*, in *România literară*, 14. Juni 1970.

[27] G. BÜCHNER, *a.a.O.*, S. 100.

[28] *Haarlems Dagblad*, 24. April 1972.

[29] *The Financial Times*, 2. September 1971.

[30] G. HAUPTMANN, *Das Abenteuer meiner Jugend*, Berlin, o.J., S. 617.

[31] G. STEINER, *a.a.O.*, S. 199.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«Fête du travail et de la création», le Festival national «L'Hymne à la Roumanie», qui s'est déroulé pour la première fois de l'automne 1976 à l'été 1977, constitue une mise en œuvre des décisions du premier Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste, prises sur l'initiative du Président Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain. Le Message de félicitation adressé aux participants professionnels et amateurs met en évidence l'esprit patriotique et révolutionnaire contemporain, l'engagement profond du peuple et son ferme désir de réaliser le programme du parti:

«. . . *Nous adressons également de chaleureuses félicitations à tous les participants au Festival national „L'Hymne à la Roumanie", aux centaines de milliers de travailleurs, paysans et intellectuels, population active des villes et des villages, Roumains, Magyars, Allemands et appartenant à d'autres nationalités, qui ont prouvé une fois de plus la force du génie artistique créateur de notre peuple, libéré sous le régime socialiste, les possibilités illimitées que notre société offre aux masses de travailleurs pour bénéficier pleinement des trésors de sa culture et en même temps de participer d'une manière directe à son édification.*

Le Festival national „L'Hymne à la Roumanie" s'est transformé en une véritable fête de l'art et de la culture de type nouveau, du travail libre et enthousiaste de notre peuple, constructeur du socialisme, en une expression éloquente de la vie nouvelle de notre nation socialiste tout entière.

Nous souhaitons que «L'Hymne à la Roumanie» devienne toujours *davantage au cours des années à venir l'expression du désir de notre peuple, conduit par le parti, de contribuer incessamment à l'essor de la culture de la patrie, de notre civilisation socialiste, d'élever la Roumanie sur les sommets du progrès, du bien-être et du bonheur*».

Grâce à une profonde compréhension de la responsabilité éducative et politique de l'art, les créateurs professionnels et amateurs, Roumains, Magyars, Allemands et d'autres nationalités ont réuni des réalisations artistiques mémorables, des interprétations de valeur sur une scène unique — le pays entier — et dans une seule conscience, celle de la formation de l'homme de la société socialiste et communiste.

✧

Le premier Festival «L'Hymne à la Roumanie», de l'année théâtrale 1976/1977, dédié à la célébration du centenaire de l'Indépendance, a déterminé comme il fallait s'attendre, un revirement des reconstitutions dramatiques in-

«L'HYMNE À LA ROUMANIE»

spirées par l'héroïque année 1877 ou par d'autres pages mémorables de notre passé national. Les pièces de théâtre, la plupart entrées dans le répertoire permanent pour leurs qualités artistiques, ont évoqué plusieurs moments uniques de l'histoire de la Roumanie, rendant actuels les sens et les mobiles de quelques actes politiques déterminants, la possibilité d'une reconstitution précise, documentaire, impliquant, d'habitude, dans un débat engageant d'une haute responsabilité éthique, des faits et des attitudes civiques. Du grand nombre de représentations entrées dans la finale du concours, qui eut lieu à Bucarest et prit fin au mois de juin, comprenant 12 ouvrages de la dramaturgie nationale, présentés par 16 ensembles théâtraux, le jury à selectionné trois titres auxquels il a décerné des diplômes dans le cadre du concours de dramaturgie: *Patetica 77* (La Pathétique 77) par Mihnea Gheorghiu, *Singele* (Le Sang) par Horia Lovinescu et *Două ore de pace* (Deux heures de paix) par Dumitru Radu Popescu.

Deux de ces pièces, *Patetica 77* et *Două ore de pace*, ont offert aux créateurs de spectacles la possibilité de s'affirmer par des réalisations appréciées tant par les membres du jury que par les gens de théâtre et le grand public. Avec *Patetica 77* l'équipe du Théâtre National de Craiova (metteur en scène Georgeta Tomescu) et celle du Théâtre Magyar d'État de Cluj-Napoca ont obtenu le IIe Prix pour le spectacle, tandis que le metteur en scène György Harag a remporté le Ier Prix pour la mise en scène, considérée comme l'une des plus grandes réussites du Festival (décors et costumes: Constantin Russu). Le spectacle de Harag est une subtile imbrication entre l'exactitude de la reconstitution documentaire, un poètique détachement, une empreinte nostalgique pleine

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de sensibilité dans l'étude plastique des portraits et dans la composition de l'atmosphère du temps. Témoignant d'une solide culture théâtrale, d'ingéniosité dans la découverte des solutions pour rendre l'espace et le temps, d'unité dans la succession des évocations, le metteur en scène met en valeur aussi bien la substance du texte que la technique «cinématographique», les indications concises, pertinents, proposées par le dramaturge.

Les spectacles avec la pièce *Două ore de pace*, au Théâtre d'État de Tîrgu Mureş, section magyare (IIe Prix pour les décors signés par Romulus Peneş), au Théâtre «Mic» et au Théâtre National de Cluj-Napoca, ont remporté chacun un IIIe Prix. En évitant délibérément les solutions amples et fastueuses, la conception scénique de Alexa Visarion (scénographie de Mircea Matcaboji) est impressionnante par la sincérité de la vision, qui choisit l'image rude de la guerre avec toutes ses conséquences tragiques. Alexa Visarion a collaboré avec des artistes de prestige, tels Silvia Ghelan, G. M. Nuţescu, Gelu Bogdan Ivaşcu, Dorel Vişan, Anton Tauf.

Le palmarès des spectacles avec des pièces de la dramaturgie roumaine a été riche, confirmant le sens de responsabilité avec lequel leurs réalisateurs ont abordé le thème de l'évolution historique, trouvant des solutions dramatiques diverses, pleines de couleurs et d'expressivité. Le spectacle avec la pièce *Descăpăţînarea* (La Décapitation) par Al. Sever (Théâtre «Giuleşti»), qui est une incursion historique dans la période du règne de Constantin Cantemir a remporté plusieurs prix (Ier Prix pour la réussite de l'ensemble, IIe Prix pour la vision scénique de Tudor Mărăscu et Ier Prix pour la scénographie de Octavian Dibrov). Le spectacle met l'accent sur l'essence spirituelle des héros, placés dans un cadre ingénieux, l'interprétation suggérant des silhouettes prégnantes, stylisées et exemptes de tout détail naturaliste. Parmi les interprètes — dont il faut signaler, entre autres, les acteurs Şt. Mihăilescu-Brăila, Ion Pavelescu, Cornel Dumitraş — s'est distingué tout particulièrement Corado Negreanu (IIe Prix d'interprétation).

Un autre spectacle a été *Procesul Horia* (Le Procès Horia) par Al. Voitin, réalisé sur la scène du Théâtre d'État de Tîrgu Mureş, section roumaine (Ier Prix pour le spectacle, IIIe Prix pour la mise en scène de Dan Alecsandrescu et IIIe Prix pour la scénographie signée par Traian Niţescu). D'un caractère moins unitaire *Răceala* (Le Refroidissement) par Marin Sorescu, pièce évoquant la personnalité et l'époque de Vlad Ţepeş (Théâtre «Bulandra»), a remporté pour la réussite d'ensemble le Ier Prix, tandis que l'acteur Mircea Diaconu a obtenu le Ier Prix d'interprétation. L'attitude manifestement patriotique de la pièce est exprimée par le metteur en scène Dan Micu et le scénographe Dan Jitianu par des images pleines de poésie et d'humour spécifique, parfois avec une ironie mordante et un sens parodique aigu (la cour de Mahomet), pour passer à un comique plus modéré dans la seconde partie (le camp de Vlad Ţepeş), filtré à travers la gravité de la sagesse des expériences populaires adroitement dosées par le dramaturge dans la trame du texte. Les idées de la pièce sont fidèlement servies par l'équipe des interprètes, parmi lesquels se sont affirmés tout particulièrement Virgil Ogăşanu, Ion Caramitru, Fl. Pittiş, Dan Nuţu. L'ensemble du Théâtre de Bucarest fut, lui aussi, présent dans cette compétition de large participation, avec *Marele Soldat* (Le Grand Soldat) par Dan Tărchilă (IIIe Prix pour la réalisation scénique).

Certes, la participation au Festival ne s'est pas résumée à ces quelques succès que nous venons de mentionner. Sont à signaler dans le cadre du Festival des préoccupations inédites, ainsi que de nouveaux titres signés par des auteurs réputés, mais aussi par des débutants dans le domaine de la littérature dramatique: *Iarna lupului cenuşiu* (L'Hiver du loup gris) et *Rapsodie transilvană* (Rhapsodie transylvaine) par I. D. Sîrbu (jouées, la première, au Théâtre National de Timişoara et au théâtre de Petroşani), *Hotărîrea*, (La Décision) par Mircea Bradu (Théâtre d'État de Oradea et Théâtre Municipal de Ploieşti), *Şoimii* (Les Faucons) par Petru Vintilă (Théâtre «V.I. Popa» de Bîrlad), *Măria Sa Poporul* (Sa Majesté le Peuple) par Tömöry Peter (Théâtre Magyar d'État de Timişoara) dédiés à l'anniversaire de l'Indépendance d'Etat de la Roumanie. La personnalité du voïvode Vlad Ţepeş a inspiré aussi Mihai Vasiliu et Remus Nastu, qui ont réalisé en collaboration la pièce *Se adună vremile* (Théâtre d État de Reşiţa, Théâtre «Maria Filotti» de Brăila), cependant que D. R. Popescu, dans *Muntele* (La Montagne, Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ) prend sa source dans les profondes implications historiques et philosophiques du folklore roumain, assimilé dans l'histoire ancienne et dans les légendes roumaines.

Les exemples de professionnalisme littéraire, les témoignages des efforts de réalisation scénique ne sauraient s'arrêter à cette sommaire présentation, car ils ont été nombreux, même si le palmarès des distinctions n'a pas pu les inclure en leur totalité. Les listes des lauréats, ainsi que celles des autres participants, ont paru au moment respectif dans toute la presse

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

littéraire-artistique. Il nous faut mentionner en spécial les récitals de poésie soutenus par quelques acteurs tels *Meșterul Manole* (Théâtre «Mic») — Leopoldina Bălănuță en collaboration avec Anda Călugăreanu — Ier Prix; *Reverie* (Rêverie — Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra») — Ion Caramitru — et *Pământul* (La Terre — Théâtre National de Craiova) — Tudor Gheorghe — qui reçurent chacun le IIe Prix.

L'extraordinaire ampleur acquise par ce premier Festival — par sa diversité qui comprend toutes les zones de la musique, par le nombre fabuleux d'amateurs de différents âges (deux millions dans l'étape de masse et quatorze mille dans celle républicaine) et de formations (dont beaucoup étaient de fraîche date) — caractérise la vie culturelle et les multiples possibilités d'expression artistique et créatrice du peuple roumain, relevant d'un côté, la continuité de la spiritualité roumaine des traditions cristallisées au long des siècles sur le sol de la Roumanie et, d'autre part, la vigueur et la richesse de notre art, qu'il s'agisse du folklore ou de l'art professionnel de haute virtuosité et perfection technique.

Les théâtres musicaux, les orchestres philharmoniques, les chorales, les solistes de musique instrumentale ou vocale, les quatuors et les autres formations de musique de chambre se sont surpassés à présenter, en premier lieu, un vaste répertoire roumain — d'où manquèrent, néanmoins les opéras et les ballets spécialement dédiés à ce festival —, en une compétition de l'interprétation où se fit remarquer le sérieux du travail artistique, ciselé jusqu'en ses moindres détails. Les spectacles de revue et de divertissement, les concerts de musique légère — genres avec un large écho dans les masses — ont démontré à leur tour l'existence de valeurs nouvelles.

Dans le domaine de la création musicale professionnelle les prix ont été décernés à des ouvrages de musique symphonique et vocal-symphonique de valeur: Ier Prix, Wilhelm Berger, *La XIe Symphonie «Sarmisegetuza»* et Sigismund Toduță, *La Ve Symphonie;* IIe Prix, Anatol Vieru, l'opéra *Iona* d'après la pièce de Marin Sorescu (version pour le concert), Ștefan Niculescu, *Concerto pour instruments à vent et percussion* et Remus Georgescu l'oratorio *Cîntarea străbunilor* (Hymne aux ancêtres) sur des vers de V. Pârvan, Gh. Țugui, H. Țugui, Gh. Tomozei et de la poétique d'Ovide; IIIe Prix, Liviu Glodeanu, l'oratorio *Un pămînt numit România* (Une terre nommée Roumanie) sur des vers de Nichita Stănescu et Sabin Păutză, la cantate *Columna* (Colonnes) sur des vers de V. Filip; pour la musique de chambre, Ier Prix, Tudor Ciortea, *Quatuors à cordes n° 3;* IIe Prix, Zeno Vancea, *Elegie* (Elégie) pour quatuor à cordes et Constantin Simionescu, *Deux pièces pour piano;* dans le domaine de l'opérette — dont le thème fut un hommage apporté au Centenaire de l'Indépendance d'État de la Roumanie — le Ier Prix George Grigoriu, *Eternele iubiri* (Les Amours éternelles) — sur un livret de Constantin Florea — , le IIe Prix Florian Comișel, *Adîncile iubiri* (Les profondes Amours) — sur un livret de Cezar Tipa et Ed. Adriani — et le IIIe Prix Teodor Bratu, *Vremuri de vitejie* (Les Temps héroïques); dans le domaine de la chanson de masse et des pièces chorales se sont distingués les ouvrages des compositeurs Alexandru Pașcanu, Radu Paladi (Ier Prix), Doru Popovici (IIe Prix) et Dan Voiculescu (IIIe Prix); enfin, dans la musique légère, se sont fait remarquer les ouvrages des compositeurs Laurențiu Profeta, Vasile Veselovschi (Ier Prix), Radu Șerban, Marcel Dragomir (IIe Prix), Vasile Vasilache et Vasile Șirli (IIIe Prix).

Nombreux ont été également les prix pour les interprétations professionnelles des formations d'opéra (l'Opéra d'État de Jassy, l'Opéra d'Etat de Cluj-Napoca, etc.), de ballet, d'opérette, des orchestres symphoniques (L'Orchestre philharmonique d'État «George Enesco» de Bucarest ayant remporté le Ier Prix), des formations de musique de chambre, chorales et autres ensembles artistiques.

Les artistes amateurs se sont fait distinguer dans les genres les plus divers, depuis la simple participation en tant que soliste instrumental, ou vocal, ou rhapsode populaire jusqu'à l'ensemble choral ou de type folklorique depuis le quatuor à cordes jusqu'à l'orchestre symphonique ou à la fanfare.

L'Union des Compositeurs et les maisons de création ont eu un rôle considérable dans l'action de stimuler le répertoire et l'interprétation dans le cadre de l'art des amateurs en éditant des disques, en imprimant des anthologies de chansons et de chœurs, en préparant des émissions de radiotélévision, en organisant des visites dans un but documentaire et de guidage de spécialité chez les participants des différents départements, en dotant de disques et de livres de popularisation de la musique les différentes bibliothèques appartenant aux maisons de culture ou aux formations d'amateurs. Autant d'actions ayant contribué à la formation d'une nouvelle expérience collective professionnelle qui exige, à l'avenir aussi, du dévouement et de la compétence. Car, bien souvent, le «neuf» a été abordé avec plus de courage dans cette

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vaste compétition par les collectifs plus jeunes, parfois même par des amateurs.

Le festival «L'Hymne à la Roumanie», unique au monde par ses coordonnées, permet une participation réelle à la musique des plus larges masses. Quiconque, quelle que soit sa formation, peut entrer en contact avec la musique, de n'importe quel genre; chacun peut trouver une zone où il peut avoir un accès effectif en pratiquant la musique. Le but même du Festival, la joie de l'émotion artistique est une preuve que les voies ouvertes à la musique sont devenues de plus en plus nombreuses et variées. En ce qui concerne cette participation, ce n'est pas nécessairement la perfection artistique, la performance technique qui sont envisagées, mais plutôt l'évolution de la personnalité humaine, sa formation par une participation à l'acte artistique. Sans conteste, la radio, et surtout la télévision, ont été et continuent à être par leurs modalités spécifiques les médiateurs des rencontres entre les catégories humaines les plus différentes, chacune avec son propre univers. Mais le festival «L'Hymne à la Roumanie», par son programme hétérogène, met en un contact immédiat des hommes appartenent à un univers musical divers et des musiques appartenant à un univers humain divers. C'est ainsi que devient possible un élargissement de l'horizon perceptif, entraînant un degré accru de compétence et dévoilant des disponibilités individuelles nouvelles.

Il existe ici une grande interférence des situations avec des angles divers sous lesquels peuvent être interprétés les rapports de l'interaction homme-musique.

◇

Le premier festival national «L'Hymne à la Roumanie», ample panorama des créations artistiques, a offert également la possibilité d'une confrontation des meilleures réalisations cinématographiques professionnelles ou d'amateurs, passées sur les écrans ces dernières années. Le palmarès a souligné une fois de plus la diversité des styles, l'effervescence créatrice sous le signe de laquelle se déroule depuis quelque temps l'activité des studios cinématographiques roumains et qui se reflète d'ailleurs aussi dans le nombre considérablement augmenté de spectateurs aux films de la production autochtone. En ce qui concerne le mouvement des cinér-amateurs, l'initiative de l'organisation de ce Festival à caractère de masse a signifié une stimulation implicite, reflétée non seulement par le nombre sensiblement accru de ciné-clubs mais aussi par la qualité des pellicules inscrites au Festival sous l'égide de ciné-clubs avec une longue tradition (certains ont fêté 20 ans d'existence) ou, par contre, des cercles à peine formés de ciné-amateurs. Les distinctions accordées pour les différentes catégories — reportage-enquête, documentaire, technique, scientifique, protection du travail, ethnographie, folklore et tourisme, portrait cinématographique, poème, film d'animation, film joué — ont couronné les efforts et le talent des plus doués parmi les ciné-amateurs, en confirmant le prestige dont ils jouissent sur le plan national.

Néanmoins, les prix, loin de représenter un final, sont plûtôt le point de départ pour une nouvelle étape dans le développement toujours plus impétueux de notre mouvement de ciné-amateurs.

Dans le domaine du film professionnel, le palmarès confirme un renouveau dans les différents compartiments de la création cinématographique par le début ou l'évolution impétueuse de quelques jeunes talents. Ainsi, dans la catégorie des longs métrages le Ier Prix *(Mere roșii* — Pommes rouges —, metteur en scène Alexandru Tatos), le IIe Prix *(Tănase Scatiu*, metteur en scène Dan Pița) et le IVe Prix *(Pintea*, metteur en scène Mircea Moldovan) ont été décernés à des cinéastes récemment affirmés, cependent qu'un IIe Prix *(Prin cenușa imperiului* — À travers les cendres de l'empire —, metteur en scène Andrei Blaier) et un IVe Prix *(Cuibul Salamandrelor* — Le nid des salamandres —, metteur en scène Mircea Drăgan) ont été accordés *ex aequo* à des cinéastes des générations précédentes. Les diplômes pour la mise en scène (Mircea Veroiu, *Dincolo de pod* — Au-delà du pont) pour l'image (Nicolae Mărgineanu, *Tănase Scatiu)*, pour la musique (Liviu Glodeanu, *Pintea)* et pour les décors (Vittorio Holtier, *Mere roșii)* ont été également emportés

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

par des cinéastes à la réputation déjà établie, même s'ils ne se sont affirmés qu'après 1970. Ont encore reçu des diplômes Lidia Luludis pour les costumes du film *Tănase Scatiu*, Ion Băieşu pour le scénario du film *Mere roşii*, Anuşavan Salamanian pour la colonne sonore du film *Osînda* (Le Châtiment). Au châpitre interprétation deux grands acteurs de la scène et de l'écran roumain, Victor Rebengiuc et Gheorghe Dinică, se sont partagé le Ier Prix pour les rôles magistraux de *Tănase Scatiu* et, respectivement, *Prin cenuşa imperiului*, la jeune actrice Maria Ploaie a remporté le IIe Prix pour le rôle de *Dincolo de pod*, cependant que le IIIe Prix est revenu *ex aequo* à des vedettes depuis longtemps consacrées, de la taille de Leopoldina Bălănuţă, Florin Piersic, Ernest Maftei et le jeune Mircea Diaconu.

Le fait qu'à ce premier Festival National de la création artistique roumaine nos cinéastes se sont présentés avec des œuvres de maturité, représentatives, qui ont rendu possible un palmarès prestigieux, témoigne de l'actuel essor de la cinématographie roumaine qui, avec une production annuelle de 25 longs métrages, 250 courts métrages documentaires et à peu près 40 films d'animation, s'évertue constamment à suivre le principe *non multum sed multa*.

«L'Hymne à la Roumanie», manifestation éducative et idéologique, vaste champ d'affirmation artistique avec la participation de milliers d'artistes professionnels et amateures, a amplement contribué au développement des valeurs spirituelles et matérielles de la Roumanie. L'expérience acquise au cours de cette année constituera un brillant exemple pour les réalisations de la deuxième reprise qui va se dérouler pendant la saison 1978—1979.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THÉÂTRE — THÉÂTROLOGIE

En dépit de quelques nouvelles pièces, de quelques nouveaux thèmes, la dramaturgie roumaine de la toute dernière actualité n'offre pas d'exemples frappants de grands succès, à l'exception de certaines réussites manifestées dans le cadre du Festival national «L'Hymne à la Roumanie». Retenons toutefois, pour l'année 1977, quelques titres: *Acord* (Accord) par Paul Everac (au Théâtre National de Bucarest et à Arad), *Fortul* (Le Fort) par Leonida Teodorescu (Théâtre «Ion Vasilescu» de Bucarest, Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț), *Cîștigătorul trebuie ajutat* (Aidons le gagnant) par Iosif Naghiu (Théâtre National de Bucarest), *Vieți paralele* (Vies parallèles) par Ovidiu Genaru (Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț), *Undeva, o lumină* (Quelques part, une lumière) par Doru Moțoc et *Prima anchetă* (La Première enquête) par Cristian Munteanu (Théâtre «Bulandra» de Bucarest), *24 de ore din viața unui geniu* (Vingt-quatre heures de la vie d'un génie) par Mihai Sabin (Théâtre «Bacovia» de Bacău), *Noaptea cabotinilor* (La Nuit des cabotins) par Romulus Guga (Théâtre de Tîrgu Mureș, section roumaine), *Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor* (Joyeuse lamentation pour un grain de poussière errant) par Sütö Andras (Théâtre de Tg. Mureș, section magyare).

Des auteurs classiques, certains autres de l'entre-deux-guerres, ainsi que certaines reprises des succès passés n'ont pas fait défaut non plus du répertoire de 1977. Ainsi, Ion Olteanu a continué au Théâtre «Mihail Eminescu» de Botoșani ses restitutions de fragments dramatiques d'Eminescu en mettant en scène le poème *Mureșan*. Le Théâtre Juif d'État a représenté *Dictatorul* (Le dictateur) par Al. Kirițescu, cependant que *Micul Infern* (Le Petit Enfer) par Mircea Ștefănescu et *Oameni feluriți* (Toutes sortes de gens) par Anton Holban ont été accueillis au Théâtre «C. I. Nottara» de Bucarest. À Brașov, le Théâtre dramatique met en scène *O scrisoare pierdută* (Une Lettre perdue) de Caragiale, dans une originale lecture de Mircea Marin approfondissant les sens de la pièce du grand classique roumain.

La littérature dramaturgique ayant pour thème l'évocation de l'insurrection paysanne de 1907 fut, elle aussi, présente dans le répertoire de l'an dernier: au Théâtre «Ion Vasilescu» de Bucarest, *Răscoala* (L'Insurrection) par Valeriu Sîrbu, d'après le roman homonyme de Liviu Rebreanu; au National de Bucarest, «*1907*» de Tudor Arghezi porté à la scène par Emanuel Engel et Mihai Dimiu; au Théâtre «Mihail Eminescu» de Botoșani, *Răfuiala* (Réglement de comptes) par Ștefan Berciu.

La dramaturgie étrangère a offert à Radu Beligan et à Olga Tudorache l'occasion d'exceptionnels récitals d'interprétation: le premier dans *Romulus der Grosse* par Dürrenmatt (au National de Bucarest), la seconde dans *L'Effet des rayons gamma sur les anémones* par Paul Zindel (au Teatrul «Mic» de Bucarest). Quelques interprétations intelligentes et soignées peuvent être relevées, toujours à Bucarest: celles de Ștefan Iordache dans *La Cruche cassée* de Kleist, de Gilda Marinescu dans *Conversation chez von Stein sur Monsieur von Goethe dans l'absence de celui-ci* par Peter Hacks (au Théâtre «C. I. Nottara»), et encore de Ștefan Iordache — cette fois aux côtés de Mitică Popescu — dans *Les Émigrants* par Slawomir Mrozek (Théâtre «Mic»). Bien que plus timidement agencé que le répertoire des pièces roumaines, celui de la dramaturgie étrangère s'est signalé par quelques mises en scène remarquables pour leur équilibre et fantaisie: ainsi, le spectacle avec *Oui ou Non* du soviétique Alexandr Ghelman (au Théâtre «Giulești») dont l'action-débat se passe de nos jours, à un chantier de constructions, doit sa mise en scène simple et concise à la vision pleine de maîtrise d'Alexa Visarion aidé par le scénographe Vittorio Holtier; sur la somme des bons interprètes de cette pièce mentionnons Ion Pavelescu, Cornel Dumitraș, Corado Negreanu, Radu Panamarenco, George Bănică. Une autre mise en scène, celle de Mircea Marin pour *Woyzeck* de Georg Büchner, au National de Cluj-Napoca, dans la scénographie de T. Th. Ciupe, témoigne d'une conception homogène et impressionne par les dimensions tragiques, pointées de manifestes accents pathétiques, qu'elle confère aux destinées des héros de la pièce, soumis de manière absurde, dans une société viciée, à l'irréversible processus de l'annihilation de la personnalité et de la volonté.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La Mouette de Tchékhov, au «Bulandra» de Bucarest, apporte des points de vue nouveaux que la mise en scène de Liviu Ciulei appuie avec un certain manque de suite toutefois, en oscillant de manière indécise entre la tradition et la tendance de dissoudre dans le banal et le comique, porté parfois jusqu'au vulgaire, la poésie de la pensée tchékhovienne. Parmi les premières de 1977 *(The Cave Dwellers*, par W. Saroyan, au «Teatrul Mic», *Le Cercle de craie caucasien*, par Brecht au Théâtre de Comédie de Bucarest), il convient de rappeler ici le spectacle avec *Les Emigrants* de S. Mrozek, réalisé par Al. Colpacci au Théâtre d'État d'Oradea, section roumaine. Le thème du déracinement y est traité avec un recul volontairement manifeste, empreint d'esprit critique, d'ironie et d'un sarcasme acide non dépourvu cependant de sensibilité compréhensive et de gravité.

✧

Visiblement placée sous le signe d'une complexité d'initiatives culturelles, l'année 1977 concentre tout particulièrement la vie théâtrale autour des commémorations d'événements marquants de l'histoire du théâtre roumain ainsi qu'autour des manifestations destinées à améliorer la qualité de la création dramatique. Ainsi, le mois de janvier 1977 a-t-il été marqué à Bucarest et à Craiova par «La Semaine I. L. Caragiale» célébrant les 125 années écoulées depuis la naissance de l'illustre dramaturge, une série de spectacles accompagnés de conférences étant organisés dans ce but. C'est toujours à Craiova qu'ont eu lieu l'anniversaire de 90 ans depuis le premier spectacle avec *O scrisoare pierdută* de Caragiale et celui de 65 ans depuis qu'Emil Gîrleanu, directeur du théâtre de cette ville à l'époque, a eu, le premier, l'initiative d'une «semaine Caragiale».

De nombreuses autres manifestations sont devenues avec le temps traditionnelles: «Le Printemps culturel bucarestois», «La Semaine des théâtres de Moldavie» à Botoşani, le Colloque «Théâtre roumain et tradition nationale» à Constanța, «Le Colloque national sur l'art de la comédie» à Galați, «Le Colloque des metteurs en scène des théâtres de drame» à Vaslui-Bîrlad etc., enregistrant la même ampleur et large participation que les années précédentes. Ces manifestations s'accompagnent de débats ayant comme points de départ certains spectacles déjà présentés, tels que *Oui ou Non* de Aleksandr Ghelman (mise en scène Brandy Barasch au National de Jassy), *Dezertorul* (Le Déserteur), par Mihail Sorbu (mise en scène, scénographie: Magda Bordeianu, au Théâtre «Mihail Eminescu» de Botoşani), *Nu sîntem îngeri* (On n'est pas des anges), par Paul Ioachim (mise en scène: Cristian Nacu au Théâtre «V. I. Popa» de Bîrlad), *Mademoiselle Julie* de Strindberg (mise en scène et scénographie: Cristian Pepino, au Théâtre «Bacovia» de Bacău), *Muntele* (La Montagne), par D. R. Popescu (mise en scène: Emil Mandric, au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț), *Marie et ses enfants* par Oswaldo Dragun (mise en scène: Mircea Marin, au Théâtre de drame de Brașov), *Les Émigrants* par S. Mrozek (mise en scène: Al. Colpacci, au Théâtre d'État d'Oradea, section roumaine), etc.

✧

Le mois de décembre, bien que le dernier de l'année, a apporté la consécration académique à tout un groupe de spécialistes en théâtrologie et, par cela même, a projeté l'importance de l'événement sur toute la vie scientifique roumaine: en effet, le Prix de l'Académie Roumaine «I. L. Caragiale» pour l'année 1975 (encore non distribué jusqu'en 1977) a été décerné au volume d'études *Teatrul românesc contemporan 1944—1974* (Le théâtre roumain contemporain 1944—1974) rédigé dans le cadre de l'Institut d'Histoire de l'art de Bucarest par une équipe de spécialistes de l'Institut et de l'extérieur, sous la direction du Dr. Simion Alterescu, publié aux Éditions de l'Académie.

✧

N'oublions pas non plus les irremplaçables disparus qui ont endeuillé l'année 1977: tout d'abord les victimes du terrible séisme du 4 mars, Toma Caragiu et Eliza Petrăchescu; ensuite, Marioara Voiculescu, Marcel Anghelescu, Valeriu Valentineanu, Emil Botta, Kovacs György.

Medeea Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA VIE MUSICALE BUCARESTOISE

Placée sous le signe du Festival «L'Hymne à la Roumanie», de l'émulation et d'une compétition artistique nationale ainsi que sous celui d'une rencontre internationale réunissant dans le cadre du Festival Européen de l'Amitié des créateurs et des interprètes renommés de deux continents, la vie musicale bucarestoise de 1977 a enregistré des moments de grande effervescence. L'«événement» — ferment bienfaisant de toute vie artistique — , intervenant sous diverses hypostases, se succédant à de brefs intervalles, a marqué le déroulement de la vie musicale quotidienne en lui conférant un regain d'émotion et d'enthousiasme. Du fait qu'un «événement» ne signifie pas seulement l'apparition de telle ou telle grande vedette internationale, ce terme s'applique ici à une sphère beaucoup plus large de par les implications esthétiques, éducatives et de perspective qu'il renferme. Peuvent ainsi être tenus pour des «événements» les cycles unitaires ou les intégrales qui ont prouvé la maturité de conception dans le choix du répertoire, soit qu'il fût question du cycle Schubert (*«Voyage d'hiver»* — dans l'interprétation de Gheorghe Crăsnaru et Valentin Gheorghiu), des Sonates pour violon et piano de Brahms (Angela Gavrilă Dieterle et Albert Guttman) ou bien de l'intégrale pour piano de Ravel (Alexandru Preda), soit de cet acte artistique, véritable «modèle» que fût l'*Anthologie de l'art vocal* comprenant 20 récitals de Martha Kessler. De même, cette première audition — atteignant, elle aussi, au niveau de l'«événement» et tant attendue d'ailleurs — du chef-d'œuvre de Bach, *Matthäuspassion*, dans l'exécution de la Philarmonie «George Enescu» sous la baguette de Mircea Cristescu avec — comme solistes — Valentin Teodorian, Gheorghe Crăsnaru, Emilia Petrescu et Martha Kessler. Citons le cycle des quatre concerts donnés par Ion Voicu et l'ensemble de chambre «Bucureşti» dont le renommé violoniste est aussi le directeur, les deux versions de la *IXe Symphonie* de Beethoven — dont l'une avec l'orchestre de la Radiotélévision et l'autre avec l'orchestre Philharmonique de Bucarest, sous la baguette de Iosif Conta — et les concertos pour clavecin de Bach dans une vision de grande originalité due au compositeur Anatol Vieru, manifestations musicales qui ont également attiré de nombreux auditeurs.

Dans le même contexte, il convient de mentionner les nombreuses pièces roumaines récentes, données en première audition et se faisant remarquer par leur relief artistique, leur expressivité et leur grande variété de style. En effet, quelque 100 nouveaux ouvrages ont été présentés au concours de création du Festival «L'Hymne à la Roumanie», illustrant avec prégnance l'épanouissement de l'art créateur de nos musiciens contemporains; le riche palmarès de prix accordés aux meilleurs — bien qu'ayant été distribués avec une très stricte pondération — témoigne de surcroît de l'essor créateur enregistré actuellement. Le manque d'espace nous y contraignant, seuls quelques titres seront énoncés ici: la *IXe Symphonie «Sarmizegetusa»* de Wilhelm Berger, l'opéra *Iona* d'Anatol Vieru, le *Concerto pour instruments à vent et percussion* de Ştefan Niculescu, l'oratorio *Une Terre nommée Roumanie* du regretté Liviu Glodeanu, l'*Elégie pour Quatuor à cordes* de Zeno Vancea, le *Quatuor à cordes n° 3* de Tudor Ciortea, l'opérette *Les Eternelles amours* de George Grigoriu.

Les importants anniversaires nationaux fêtés en 1977 ont constitué matière à inspiration pour une série d'œuvres parmi lesquelles on a tout particulièrement apprécié: la cantate *Les Héros de Plevna* de Nicolae Brînduş, *Appels'77* de Dumitru Capoianu, la cantate *La Roumanie des hauts temps* de Mihail Moldovan, la cantate *«1877»* de Doru Popovici, la *IIe Symphonie «L'Indépendance»* de Adrian Raţiu, la *Symphonie «1907»* de Dumitru Bughici, etc.

Bucarest connut aussi une véritable «saison» des orchestres philharmoniques de certaines villes plus importantes du pays. En effet, les efforts, l'enthousiasme, la haute tenue professionnelle dont ils firent preuve justifient le terme que nous venons d'appliquer à leur participation à l'étape finale du Festival dans le but de contribuer à la présentation de la création musicale roumaine contemporaine. Les Bucarestois ont ainsi eu l'occasion — et même, parfois, la surprise — de venir en contact avec des ensembles d'une tenue remarquable, inter-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prêtant les partitions avec désinvolture, force de conviction, fantaisie et personnalité. Si la qualité de l'orchestre Philarmonique de Cluj-Napoca est connue de longue date, on a pu cette fois se rendre compte que les Philharmonies de Brașov et de Jassy se situent, également, à un niveau remarquable.

Les jeunes interprètes ne furent pas non plus absents. Les promouvoir — dans un esprit de conséquence professionnelle, de responsabilité devant l'avenir mais en même temps avec la générosité requise par des premières apparitions — fut le but d'une action persévérante s'inscrivant sur la même ligne de l'encouragement des talents. À travers des formes organisées — tels les cycles intitulés «Les Après-midi musicaux de la jeunesse», «Les Espoirs de la baguette», «La Tribune des jeunes chefs-d'orchestre» (ces deux derniers abandonnés depuis quelque temps) — ou bien par des spectacles couramment programmés, une véritable mise en œuvre de l'avenir de la musique roumaine s'est produite au cours de l'année 1977: des violonistes particulièrement doués (Petre Csaba, Magda Sîrbu, Angela Gavrilă Dieterle, Mihaela Martin, Liliana Ciulei), des pianistes également (Cristian Beldi, Alexandru Preda, Ilinca Dumitrescu, Dan Atanasiu, Iosif Ion Prunner, Andrei Tănăsescu), de tout jeunes chefs d'orchestre (Mădălin Voicu, Horia Andreescu, Cristian Brâncuși, Răzvan Cernat), un jeune harpiste (Ion Ivan Roncea) et tant d'autres talents — quelques-uns déjà connus — ont eu l'occasion de se manifester en soulevant l'unanime appréciation des auditeurs.

Après que la saison réglementaire nous eût ménagé des moments d'une émotion artistique intense avec Peter Schreier (accompagné par Rudolph Dunkel) dans une troublante interprétation du cycle «La Belle meunière» de Schubert, avec Henryk Szeryng dans les concertos de Brahms et de Beethoven, ou bien avec Dimitri Bachkirov comme interprète de Mozart, après qu'elle nous eût facilité d'assister à une intéressante soirée de musique médiévale donnée par l'ensemble français «Ars antiqua», voici qu'après sa clôture elle nous a rouvert ses portes (du 12 au 19 juillet) pour accueillir de prestigieuses personnalités venues de deux continents afin de participer à une véritable fête de la musique, celle organisée sous le signe du Festival Européen de l'Amitié. Il est suffisant de rappeler les concerts de l'orchestre symphonique de l'Académie Santa Cecilia de Rome sous la baguette de Carlo Maria Giulini, ceux de l'orchestre de chambre wallon avec le concours de la violoniste Lola Bobescu, ou encore cet inoubliable spectacle donné par l'ensemble du Théâtre Académique d'État pour Opéra et Ballet «T. G. Sevcenko» de la R.S.S. d'Ukraine avec *Hovanscina* de Moussorgsky, enfin l'apparition de Roberto Benzi au pupitre de la Philharmonie bucarestoise, le spectacle du groupe folklorique d'art vocal et instrumental de Hongrie, etc. Pour compléter ce sommaire tableau de la magnifique fête musicale, mentionnons — pour la tenue remarquable —la présence des artistes roumains, dont les quatuors «Academica» et «Napoca» ont enregistré de notables succès.

◇

La vie musicologique a, elle aussi, enregistré en 1977 des événements, marquant des moments significatifs et pareillement empreints de l'émulation générale. Les sessions scientifiques réunissant toutes les générations de musiciens, depuis les étudiants aux maîtres consacrés de longue date, dans une confrontation d'idées mise sous le signe de l'effort scientifique au profit de la recherche musicale théorique, jouissent déjà d'une certaine tradition. Ainsi, le Conservatoire «Ciprian Porumbescu» de Bucarest a organisé en avril 1977 une session dédiée au Centenaire de l'Indépendance et à la Commémoration de l'insurrection paysanne de 1907; de nombreuses communications y furent présentées, soulignant l'élan créateur dû aux grands moments historiques de la Roumanie et décelable non seulement au cours de l'époque considérée mais aussi de nos jours. Une deuxième session (décembre 1977) a été organisée par les efforts conjugués du Conservatoire de Bucarest, de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, de l'Union des Compositeurs Roumains et du Cénacle des jeunes musicologues «George Breazul» — récemment institué près l'Union des Compositeurs — ; dédiée à la Conférence Nationale du Parti, cette session a mis en lumière des aspects du domaine de la création, interprétation, recherche et pédagogie musicales contemporaines.

Sous les auspices de la Section d'histoire et théorie de la littérature et des arts (de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques) on a débattu en novembre 1977 sur le thème «Dimensions européennes de la musique médiévale roumaine et son rôle dans l'espace culturel sud-est européen». Des spécialistes renommés de l'histoire de la musique roumaine ont présenté des points de vue nouveaux sur certains aspects de l'ancienne culture musicale du pays, en soulignant l'intérêt de cette culture, sa continuité et la rigoureuse nécessité d'une recherche approfondie et continue afin de la faire mieux valoir.

Elena Zottoviceanu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Il faut bien le reconnaître, l'année 1977 n'a pas été l'une des plus brillantes pour le cinéma roumain, surtout par rapport à la saison précédente qui avait été marquée par des œuvres telles que *Tănase Scatiu* (Dan Piţa), *Dincolo de pod* (Au-delà du pont, Mircea Veroiu), *Prin cenuşa imperiului* (À travers les cendres de l'empire, Andrei Blaier). Mais de même que la moisson dépend des caprices des cieux, la trajectoire artistique d'un cinéma national est sujette à des hauts et des bas. Il faut aussi ajouter que l'année '77 a représenté pour la Roumanie une année de travail mais aussi de deuil. Le terrible tremblement de terre du 4 mars a profondément bouleversé l'existence de la nation et la production cinématographique ne saurait ne pas s'en ressentir aussi .Ce spasme effroyable des entrailles de la terre qui a ravagé la capitale et tant d'autres villes aura coûté la vie d'innombrables innocents. Parmi eux, le grand acteur Toma Caragiu, la tragédienne Eliza Petrăchescu, le scénographe Liviu Popa, l'écrivain et scénariste Alexandru Ivasiuc, le jeune metteur en scène de télévision Alexandru Bocăneţ.

Ce dernier venait justement de finir son premier film pour le grand écran, une comédie musicale *Gloria nu cîntă* (Gloria ne chante pas) dont la première projection pour la presse aurait dû avoir lieu le lendemain même. Le lendemain du tremblement de terre. Par un étrange destin, le rôle principal du film avait été joué par Toma Caragiu, notre meilleur comique. Le soir du cataclysme, Bocăneţ était passé en coup de vent voir son grand ami Toma. Une voiture l'attendait dans la rue le moteur en marche... On devait retrouver leurs corps trois jours plus tard, ensevelis sous les décombres, étroitement enlaçés, comme si au dernier instant, les deux amis avaient vainement essayé de se protéger réciproquement...

Mais retournons au film *Gloria nu cîntă*, comédie musicale qui a pour pretexte la participation des artistes amateurs d'une petite ville au grand concours organisé à échelle nationale par la Télévision. Son succès tant auprès du public que de la critique est la meilleure preuve que le talent d'Alexandru Bocăneţ avait su s'adapter aux rigueurs du grand écran. Il était sans doute destiné à un brillant avenir. Le sort en a voulu autrement...

CONTES, AVENTURES, FUSILLADES

Si les saisons précédentes avaient été dominées à tour de rôle par les grandes fresques historiques, par le film d'auteur ou par des sujets tirés directement des réalités de l'époque contemporaine, à quelques exceptions près, les films sortis en '77 ont eu pour principal but d'entrer dans les grâces du grand poublic. Ainsi, dans *Povestea dragostei* (Conte d'amour) Ion Popescu Gopo avec sa fantaisie fureteuse puise dans l'œuvre d'un écrivain classique, Ion Creangă, dont il met en scène un célèbre conte, dans une clef inattendue de science-fiction. Le résultat est une féerie musicale «pour enfants de 7 à 77 ans», comme nous le précise le générique. Voilà donc que vingt et un ans après la Palme d'Or obtenue à Cannes pour *Scurtă istorie* (Courte histoire), Gopo s'entête à trahir le court métrage animé pour flirter avec le long métrage joué, où il n' a pas toujours eu la même chance. Cette fois-ci il essaie de contenter tout le monde en mélangeant dans l'action des hommes, des personnages de dessin animé pour nous raconter de façon assez amusante, les avatars d'un couple de vieillards qui élèvent un enfant trouvé, sans se douter que c'est un extra-terrestre égaré lors d'un voyage de ses parents en soucoupe volante. Cette hantise de l'au-delà, propre à tous les films de Gopo, cette espèce de frisson cosmique toujours présent chez lui donnent à *Povestea dragostei* un cachet tout à fait particulier.

Un autre conte pour les enfants, dû au même Ion Creangă, a servi de prétexte à Elisabeta Bostan pour une somptueuse superproduction *Ma-Ma*, tournée en collaboration avec la France et l'URSS. Mondialement recconnue comme spécialiste en films pour les petits, Elisabeta Bostan mène joyeusement la ronde des aventures d'une chèvre et de ses trois petits chevreaux, aux prises avec le méchant loup, sous le regard complice de tous les autres animaux de la forêt et de la basse-cour. Les superbes masques zoomorphes créées par Max Factor et les perruques multicolores signées Alexandre, la musique de Temistocle Popa et de Gérard

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bourgeois, ainsi que plusieurs étoiles du ballet soviétique sur glace donnent à *Ma-Ma* le caractère d'un big show auquel les parents qui accompagnent leurs enfants au cinéma trouveront aussi leur compte.

Les enfants auront été vraiment gâtés en cette saison car *Misterul lui Herodot* (Le Mystère d'Hérodote), film de début de Geta Tarnavski, leur est également dédié. L'intention pédagogique de la réalisatrice se cache habilement derrière une trame policière et les aventures de deux écoliers qui, ayant déniché quelques vieux documents, partent en cachette à la recherche des vestiges de la cité daco-roumaine qui existait jadis dans les parages de leur village, la retrouvent, mais risquent de payer cher leur exploration car un éboulement les fait prisonniers de la ville découverte.

Eh principe, on dit que plus les années passent, plus les cinéastes se sentent plus mûrs pour attaquer des thèmes toujours plus ambitieux. En bien, depuis trois ou quatre ans nous assistons dans le cinéma roumain à un processus plutôt inverse. Ce sont les nouvelles générations, les jeunes réalisateurs qui affrontent les thèmes et les sujets d'envergure, tout en essayant de sortir des sentiers battus, pour ce qui concerne le style, tandis que la plupart des metteurs en scène appartenant à la génération des années '50 et '60 se réfugie dans de petits films commerciaux de tout repos. Ainsi, Mircea Drăgan, jadis auteur de vigoureuses fresques épiques, telles que *Setea* (La Soif, 1961) ou *Lupeni '29* (1963), ne vise rien d'autre dans *Cuibul Salamandrelor* (Le Nid des salamandres) que de faire palpiter le cœur des spectateurs devant les prouesses de ses héros. Le scénario de Ioan Grigorescu continue en quelque sorte l'action d'un film antérieur, *Explozia* (L'Explosion), dont il reprend les principaux personnages, en l'occurrence Salamandră et son équipe de techniciens spécialisés à mater les incendies des sondes en éruption. Cette fois-ci l'action se déroule quelque part en Afrique du Nord où des techniciens roumains et américains finiront par vaincre, dans un effort commun, la furie des flammes qui avait embrasé une exploitation pétrolière, à la suite du sabotage d'une société transnationale. Tourné en location au Maroc, avec la participation d'un *cast* international qui réunit Stuart Whitman, Tony Kendall, Florin Piersic et Gheorghe Dinică, *Cuibul salamandrelor*, fit des salles combles. Mais est-ce tout ce qu'on attend d'une œuvre cinématographique? De même *Împușcături sub clar de lună* (Fusillade au clair de lune) de Mircea Mureșan — qui en 1966 remportait le Prix Opera Prima à Cannes pour le réalisme tellurique de son film *Răscoala* (Le Soulèvement) — n'est qu'un modeste policier, malgré la bravoure des comédiens.

Avant d'arriver, enfin, au meilleur film de la saison il faut bien rappeler aux lecteurs que le cinéma roumain produit anuellement 25 longs métrages, quelque 40 courts métrages d'animation et environ 250 courts métrages documentaires. C'est pourquoi un pareil compte rendu se doit de citer des noms tels Ion Truică *(Hidalgo în marea trecere, Pe roată)*, Mihai Bădică *(Icar, Geneză)*, Sabin Bălașa *(Galaxie, Odă)* qui à travers les différentes techniques du film d'animation continuent à exprimer en thèmes philosophiques leur vision du monde. C'est pourquoi je dois absolument citer les noms des jeunes documentaristes Ada Pistiner *(Un cămin cultural* — Une Maison de culture), Eugen Gheorghiu *(Acolo unde se nasc curcubee* — La où naissent les arcs-en-ciel) et Constantin Vaeni *(Ion Jalea)*, qui reste fidèle au documentaire bien qu'il en est déjà à son deuxième long métrage. Attendu impatiemment par la critique et le public après son superbe opera prima *Zidul* (Le Mur), poétique evocation d'un épisode de la lutte antifasciste, Vaeni a surpris tout le monde avec *Buzduganul cu trei peceți* (Le Sceptre à trois armoiries), superproduction historique du genre monumental. A sept ans distance du film *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu, d'après le scénario de Titus Popovici, voilà qu'un autre scénariste, Eugen Mandric s'est proposé d'évoquer la figure héroïque du prince Michel le Brave lequel par ses prouesses d'armes et son intelligence politique a réussi à reunir pour une brève période, en 1600, sous le même drapeau, les trois provinces roumaines — la Moldavie, la Valachie et la Transylvanie — en accomplissant de ce fait le meillénaire rêve d'unité des Roumains des deux côtés des Carpates. Cette nouvelle version d'un moment symbolique pour notre passé s'était proposé le but ambitieux d'approfondir les significations contemporaines de l'Histoire. Hélas, le scénario trop touffu et embrouillé n'a pas permis à Constantin Vaeni de faire preuve de son talent. Peut-être était-il encore trop tôt pour lui de passer du réalisme poétique à la philosophie de l'histoire.

Le meilleur film de l'année reste donc *Iarba verde de acasă*, œuvre de début d'un jeune critique de cinéma, Stere Gulea, auteur, il y a trois ans, d'un brillant moyen métrage de télévision, tourné en collaboration avec son collègue de génération Andrei Băleanu. C'est un essai poétique sur la solitude d'un jeune mathématicien lequel, mal à l'aise dans la capitale où il doit payer par des compromis moraux son ascension sociale, retourne comme simple instituteur dans son village natal, espé-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rant y retrouver son équilibre, mais là aussi il se sentira étranger. Ce film imprégné d'une douce tristesse, où l'on ne trouve que des demi-tons, plus saisissant pourtant que n'importe quel effet appuyé, n'est pas seulement un excellent début pour Stere Gulea. C'est un des meilleurs films d'actualité parus dernièrement en Roumanie et l'on ne doit pas s'étonner, car, par un processus dialectique, une nouvelle génération, celle de Dan Piţa, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Cristina Nicolae, Maria Callas Dinescu, etc., domine actuellement le cinéma roumain. Absents cette année des écrans, car ils étaient en train de préparer les films de la saison prochaine, il n'y a pas de doute qu'en 1978 ils confirmeront leur talent et courage artistique.

LE FESTIVAL DE COSTINEŞTI

Et puisque nous avons parlé des jeunes cinéastes, il faut absolument ajouter que, au début du mois de septembre au bord de la Mer Noire, à Costineşti, a eu lieu sous l'égide du Comité Central de l'Union des Jeunes Communistes et du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste, le premier Festival National du Film pour les jeunes, qui a réuni pendant une semaine les meilleurs films des nouvelles générations. Dans le décor de l'immense campement pour la jeunesse de Costineşti, ce Festival, qui a eu un succès extraordinaire tant auprès du public qu'après des spécialistes, a démontré une fois de plus de façon éclatante — s'il en était encore besoin — l'existence d'une nouvelle vague de metteurs en scène, dont les films se distinguent tant par la volonté d'un discours véridique que par la recherche d'un langage souple et novateur. Pendant sept jours, les jeunes qui se trouvaient en vacances à Costineşti, «les veinards» comme on les a tout de suite appelés, ont pu voir une sélection des longs métrages et films de diplôme de Dan Piţa, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Constantin Vaeni, Cristiana Nicolae, Mircea Moldovan, Maria Callas Dinescu, ainsi que des documentaires et des films d'animation. Le matin, une émission de deux heures, réalisée en direct sur la plage (grâce à une puissante station radio) avec les cinéastes et le public, mobilisait l'attention des presque six milles personnes, tandis que dans l'après-midi, toujours sur la plage, les haut-parleurs leur donnaient la possibilité de participer aux conférences de presse ouvertes au public, organisées avec les auteurs des films présentés la veille. «Des conférences de presse en bikini est-ce sérieux?» se sont demandé ceux qui n'étaient pas venus à Costineşti. Ils ont été invités au prochain Festival, pour constater de leur propres yeux que parfois les vagues de la mer ont moins d'attrait pour cinq mille personnes, qu'une conférence de presse où ils peuvent exprimer leur opinion sur les films, en présence des réalisateurs.

Manuela Gheorghiu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMPTES RENDUS

TUDOR VIANU, *Scrieri despre teatru* (Écrits sur le théâtre), Bucarest, Ed. «Eminescu», 1977, 416 p.

Tudor Vianu fut l'une des figures les plus représentatives de la culture du XXe siècle. Sa personnalité multilatérale — il fut un professeur universitaire éminent, admirable pédagogue, capable d'inspirer par son exemple, un exégète littéraire profond, un connaisseur de l'art plein d'érudition — aborda, avec des intermittences, aussi le domaine du théâtre. Le récent volume, qui met en lumière cette importante préoccupation, est structuré en huit sections («L'Art de l'acteur», «Addenda à l'art de l'acteur», «État 'apollinien' et état 'dionysiaque'», «Formes de la réception et du spectacle», «Pages de l'histoire du théâtre roumain»; «Portraits», «Le Monde comme un théâtre», «Chroniques dramatiques»), chacun d'eux soulignant les données caractéristiques du domaine exploré, les aspects tenant des nuances et des subtilités, et facilitant une approche des problèmes.

Comme toute édition élaborée par quelqu'un d'autre que l'auteur des écrits, celle-ci aussi présente des avantages et des désavantages. Avantages concernant l'inclusion d'articles que leur auteur n'aurait pas trouvé significatifs, mais qui s'avèrent viables, et désavantages se rattachant au fait que peu de lecteurs se déclareront satisfaits par la vision proposée. La vérité est que le volume, tel qu'il a été conçu, justifie son existence. Ce qui n'est pas peu.

Le chapitre consacré à «L'Art de l'acteur» n'est pas seulement un débat théorique des problèmes essentiels mais aussi une aide précieuse mise à la disposition des professionnels de la scène. Ceux-ci y trouvent une voie ou des voies d'accès tant à la pièce de théâtre qu'au personnage dramatique, ainsi qu'un moyen de surprendre les ressorts psychiques de l'interprétation.

Le chapitre «État 'apollinien' et état 'dionysiaque'», ne groupant que deux articles — *Schopenhauer et Nietzsche*, *Arta și jocul* (L'Art et le jeu) — , met en discussion des concepts esthétiques d'une importance remarquable, dont la clarification contribue grandement au discernement de l'art en général.

C'est toujours des aspects de l'initiation dans l'art théâtral que tiennent la plupart des études du chapitre «Formes de la réception et du spectacle»: *Citire și privire* (Lecture et visualisation), *Citire și recitare* (Lecture et récitation), *Publicul literar* (Le Public littéraire), *A privi* (Regarder), *Spectacolul* (Le Spectacle), *Balet* (Ballet) sont autant de titres communiquant une riche information, longuement décantée.

L'histoire du théâtre roumain constitua pour l'auteur l'occasion d'un retour en arrière, retour ayant la même signification qu'avait Géa pour Anthée. Les essais consacrés à Caragiale, Eminescu, Macedonski, Sorbul, Blaga, les portraits dédiés à Nottara, Ion Marin Sadoveanu, Ion Sava et Camil Petrescu (*Despărțirea de Camil* —Adieu à Camil, et *Tinerețea lui Camil*—La Jeunesse de Camil) complètent l'image d'un homme passionnément préoccupé par le théâtre.

Une section de résistance du volume est celle intitulée «Le Monde comme un théâtre». On y évoque des préoccupations telles: le thème poétique du monde en tant que théâtre, les étapes du combat shakespearien (la position de Voltaire, le revirement shakespearien en Angleterre, Shakespeare en France et en Allemagne), Shakespeare en tant que poète de la Renaissance, le pathos de la vérité dans *Œdipe* et *Hamlet*, *Antoine et Cléopâtre*, *Falstaff*, Eminescu et Shakespeare, *Faust*, Goethe—poète dramatique, Hugo et le théâtre, Henrik Ibsen et les idéals modernes, l'art poétique de Tchékhov.

La dernière partie est réservée aux chroniques dramatiques de la période 1918—1936 — par exemple *Heidelbergul de altădată* (Le Heidelberg d'antan), *Hamlet*, *Vocea actorului Moissi* (La Voix de l'acteur Moissi), «*Umbra*» *de Vasile Voiculescu* («L'Ombre» par Vasile Voiculescu) — et de celle entre 1956 et 1957 (*Cei trei mușchetari* (Les Trois mousquetaires), *Despot Vodă*, *Plicul* (L'Enveloppe), *Mătrăguna* (La Mandragore), *Domnișoara Nastasia* (Mademoiselle Nastasia), *Blestematele fantome* (Les Maudits fantômes), *Femeia îndărătnică* (La Mégère apprivoisée), *Take*, *Ianke și Cadîr*, *Doctor Faust vrăjitor* (Le docteur Faust sorcier), *Rețeta fericirii* (La

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Recette du bonheur), *Institutorii* (Les Instituteurs), *Ovidiu* (Ovide)).

L'essence d'un art — du point de vue de Vianu — peut être tout d'abord définie par certaines tendances humaines, préexistantes à l'activité artistique proprement dite et que l'art développe jusqu'à un degré élevé de perfection. Tout art a ses racines dans des tendances et des pratiques générales. L'artiste ne constitue point une exception au milieu des gens. Il représente seulement, à un degré supérieur, des manières d'être communes à l'humanité. Ainsi, même si quelques-uns seulement des hommes sont de véritables poètes, la tendance à donner une potentialité à l'expression, en l'investissant avec plus de chaleur ou de pittoresque, est assez générale parmi nous. Le parler commun le plus banal est plein d'intentions poétiques. La même chose peut être vérifiée dans le cas de tous les arts [1].

Le désir de sortir de sa propre individualité et de prendre la forme d'une individualité étrangère est la tendance fondamentale développée par l'art de l'acteur. Cette tendance exerce un charme particulier sur les hommes, avant même que de devenir un art. Le plaisir de vivre derrière un masque tel qu'il apparaît dans les mascarades que nous retrouvons dans les civilisations de tous les peuples, répond à un besoin de libération. Derrière le masque, l'homme joue avec l'illusion d'avoir dépassé la condition ordinaire de sa vie, d'avoir triomphé de ses contraintes et de vivre avec une conscience de soi plus heureuse que celle permise par la représentation habituelle de notre individualité [2].

Parmi les tendances humaines développées par l'art de l'acteur il faut mentionner aussi le penchant à vivre dans les formes générales du type social ou professionnel auquel nous appartenons [3].

Privé de la collaboration des acteurs, le drame est destiné à demeurer caduque. C'est seulement par les acteurs que se réalise l'intention dramatique profonde de l'œuvre littéraire. C'est dans l'expression du visage, dans l'attitude et les gestes, dans le rythme du débit verbal, dans les modulations de la voix de l'acteur que ce qui dans le drame lu n'était que narration ou transcription littéraire d'une action devient vraiment une action. L'acteur transforme toutes les indications du texte en un vécu présent de grande intensité. Et ce, non seulement pour les événements supposés par le poète d'avoir lieu devant nous, mais aussi pour ceux qui, dans le but de motiver l'action, sont évoqués par le poète du passé ou anticipés de l'avenir [4].

L'acteur nous suggère de la sorte à chaque moment cette vérité que le passé et le futur ne se transforment en motifs de nos actions qu'après avoir erré à travers l'actualité de la conscience. Ses vécus sont d'autant plus intenses et expressifs s'il s'agit d'actions que le poète aussi a conçues au temps présent. Ainsi, s'il est vrai que tant de nos actions présentes sont faites de la matière de nos actions passées, des automatismes que notre expérience a fixé en nous, de sorte que notre manière de les communiquer est plutôt inexpressive ou conventionnelle, cette vérité n'a pas de valeur pour l'acteur. Chacune des manifestations physiques de l'acteur est le produit d'une adaptation spontanée et vivante à l'image ou au sentiment qui l'ont commandée. Nous dirions que dans le moindre «oui» ou «non» prononcé par un grand acteur vit d'une vie nouvelle et expressive le fait intime de l'affirmation ou de la négation [5].

Les acteurs sont, au premier chef, les maîtres de langage de leur public. Nulle part, dans aucun autre point de la vie sociale, la langue nationale ne résonne avec la pureté, la force et le charme qu'elle acquiert sur la scène, dans la diction des bons acteurs. Les formes de la prononciation exacte, le profil de chaque son, la manière dont ils sont liés ensemble ou séparés, l'accélération du débit, la clarté du phrasé, la plénitude du timbre, les intonations de l'interrogation ou de l'exclamation, la manière dont chaque émotion devient évidente dans le ton, dans le groupement des unités syntaxiques, la justesse des formes, tout cela est et doit devenir un modèle dans le parler des acteurs. C'est sur la scène que s'établit la norme parfaite du langage littéraire [6].

Large panorama d'une activité, ou plutôt du *destin* exemplaire d'une personnalité culturelle, le livre dédié aux écrits sur le théâtre de Tudor Vianu est un point de repère pour la théâtrologie roumaine inscrite dans le patrimoine universel de la civilisation.

Eugen Nicoară

Notes

[1] TUDOR VIANU, *Scrieri despre teatru*, Bucarest, 1977, p. 3.
[2] *Ibidem*, p. 30.
[3] *Ibidem*, p. 32.
[4] *Ibidem*, p. 42.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*, p. 61.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VALENTIN SILVESTRU, *Clio şi Melpomena* (Clio et Melpomène), Bucarest, Ed. «Eminescu», 1977, 270 p. (Collection «Masca»).

Le livre contient deux grandes sections: «Comment on entend le murmure de l'histoire dans le chant de la scène» et «Attitudes créatrices dans la dramaturgie roumaine contemporaine», différentes comme zones d'investigation, et cependant reliées par «la présence de l'histoire passée et actuelle dans l'univers de la littérature dramatique et de la scène roumaine».

La première section est constituée, à son tour, de quatre chapitres: dans «Le contenu du drame historique roumain» l'auteur examine la nature de ce genre dramatique, marque les étapes de son évolution, en synthétise, dans une succincte conclusion, les significations fondamentales; dans «Réverbérations dans l'universalité» il fait une incursion intéressante et documentée dans la littérature universelle, avec prédilection dans celle de la Renaissance, où apparaissent des figures de premier ordre de l'histoire du peuple roumain. Le chapitre «Littérature et document» met en évidence le rôle essentiel du document historique dans la création de l'œuvre dramatique, son pouvoir de fascination sur le théâtre contemporain, la relation dialectique entre l'histoire, qui «rend parfois justice à l'art» et l'art qui, en certaines circonstances, «rend justice à l'histoire». Une présentation laborieuse du drame historique, qui consigne les événements les plus importants (la révolution de 1848, l'Union, l'Indépendance) et crée, avec d'autres œuvres du passé, la tradition de ce genre dramatique, brillamment illustré de nos jours, constitue l'objet du chapitre «Contextes politiques».

La seconde section comprend une étude de synthèse («Attitudes créatrices dans la dramaturgie roumaine contemporaine»), histoire concentrée de la dramaturgie roumaine de la dernière décennie, qui souligne la valeur et la place de la dramaturgie dans le contexte de la littérature roumaine, dans son ensemble, embrassant dans un large regard ses directions de développement et l'originalité de sa structure artistique. Ses connaissances amples et solides, son exigence en matière de sélection, son attitude devant le phénomène étudié mettent en lumière d'une façon concluante la valeur rationnelle et universelle de la littérature dramatique roumaine. La démonstration implique une analyse axiologique, souligne la diversité stylistique, l'opinion de la critique, la critique de la critique. Une observation nuancée, quel que soit le genre dramatique abordé, du trait dominant de la dramaturgie roumaine de la dernière décennie, notamment du lien durable, spécifique et significatif entre histoire et contemporanéité et la mise en relief de l'évolution historique des genres, offre à l'auteur une base théorique moderne pour les problèmes traités.

Œuvre méticuleuse de l'historien de théâtre, investigation téméraire des sphères moins étudiées de la création de certains écrivains, dont la plupart sont connus, quelques-uns figurant parmi les chefs de file de la littérature roumaine, «La pièce oubliée» (qui est le second chapitre de cette section) offre une image panoramique de la littérature roumaine, mettant en circulation, quelquefois, des œuvres d'une valeur certaine: *Muzica de balet* (La Musique de ballet) par Felix Aderca, *Dracul* (Le Diable) par Mihail Sorbu, *Vrăjitoarele* (Les Sorcières) par Dimitrie Stelaru, etc.

Dans le chapitre final, «Portraits», l'auteur refait d'une manière originale et personnelle l'historique d'un personnage (Hagi Tudose), brosse les portraits de quelques dramaturges (Felix Aderca, Molière, Lope de Vega), de quelques spectacles *(Năpasta* (Fausse accusation), *Danton*, *Pasărea Shakespeare* (L'Oiseau Shakespeare), *Balconul* (Le Balcon), *Hamlet*, *Les Bas-Fonds*, *Long voyage dans la nuit)*, pour terminer avec une étude consacrée à l'acteur en tant que «astre de la galaxie théâtrale». Ces portraits, qui sont à la fois œuvre d'analyse et de synthèse, réussissent, lorsqu'il l'agit de présenter des personnalités, de rendre avec vivacité, dans toute leur complexité, l'image exacte, essentielle des personnages respectifs, leurs univers artistique, le timbre et la vibration de cet univers, et, lorsqu'ils se réfèrent à la représentation, recomposent avec rigueur scientifique, culture de spécialité, culture du spectacle, dans une manière personnelle, l'histoire du spectacle. L'acteur, qui donne «à notre univers théâtral son éclat le plus fort et vital», est rapporté dans une conception moderne, dynamique, seulement «en absolue fonction d'un style contemporain, c'est-à-dire de l'homme contemporain qu'il représente — comme appartenance sensible ou de pensée — quel que soit le concret du personnage».

Par quoi se caractérise-t-il, en son ensemble, le dernier livre de Valentin Silvestru? Par une documentation riche, passée par le filtre sélectif de l'auteur, qui analyse le phénomène théâtral, en général, en une étroite dépendance de l'histoire et de la contemporanéité, et le théâtre contemporain en relation significative avec l'histoire du théâtre roumain et universel, ce qui garantit le caractère rigoureusement scientifique et l'univers artistique complexe de l'ouvrage; par l'analyse appliquée et la capacité de synthétiser les traits déterminants de l'art théâtral, par une discussion approfondie des concepts,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

par la haute tenue théorique des arguments et opinions. Pour les jugements de valeur, l'auteur se rapporte, dans une modalité créatrice, à quatre facteurs essentiels pour une juste compréhension du domaine étudié: le document, l'histoire, la perspective historique, la vision contemporaine.

Clio et Melpomène, ce vaste ouvrage d'histoire, de théorie et de critique théâtrale, surprend d'une manière prégnante, dialectique, le phénomène roumain de théâtre contemporain et représente une œuvre de référence solide pour l'histoire de cette discipline artistique.

Ana Maria Popescu

MARGARETA ANDREESCU, *Teatrul proletar din România* (Le Théâtre prolétaire en Roumanie), Bucarest, Ed. Meridiane, 1977, 224 p.

Trop peu connu — nous nous en rendons compte maintenant — , présenté d'une façon sporadique et fragmentaire, le théâtre prolétaire de la période de l'entre-deux-guerres en Roumanie est pour la première fois exploré dans la plénitude de ses manifestations caractéristiques et de ses multiples significations. À présent que nous avons à la disposition le volume de Margareta Andreescu — éloquent résultat des préoccupations passionnées et de longues et laborieuses recherches «sur le terrain» — nous nous demandons, évidemment surpris, comment il a été possible qu'une telle lacune sur la carte de nos recherches d'histoire du théâtre ait pu persister aussi longtemps. S'il est vrai que les écrits sur l'activité de la presse, des bibliothèques, des clubs ouvriers se sont avérés d'un réelle utilité, comme l'atteste aussi la bibliographie du volume, cette même bibliographie indique seulement quelques articles de peu d'ampleur, dès qu'il s'agit de manifestations scéniques des groupes artistiques prolétaires.

L'auteur nous nforme dès le début de son intention de mettre au jour l'activité théâtrale ouvrière organisée dans la période mentionnée, sous l'égide du Parti Communiste Roumain, le théâtre joué par les ouvriers pour les ouvriers, et en premier lieu le spectacle révolutionnaire d'agitation, jouissant, à juste titre, d'une appréciation toute particulière. Après une brève rétrospective de ses modalités d'affirmation avant 1918, la matière proprement dite du livre est judicieusement compartimentée en quelques sphères principales, révélatrices, de manifestation du théâtre prolétaire: 1) celui joué en général dans des clubs, les parcs, etc.; 2) celui entrepris, dans des conditions plus difficiles, dans les prisons, les camps de concentration; 3) celui réalisé dans les collectivités ouvrières des Roumains à l'étranger — division qui, par elle-même, témoigne de l'importance de la contribution historiographique.

La recherche s'effectua à partir de la presse et des documents d'archives dans de nombreuses villes du pays, s'étaya sur certains écrits antérieurs de rétérence, mais surtout, chercha et consigna des dizaines de sources orales d'information, fondamentales en l'occurrence pour la réussite du but proposé. L'ouvrage présente et discute les conditions d'existence, les formes d'organisation déterminées, avec un spécifique national (comme il ressort aussi de la comparaison avec celles d'autres pays), ainsi que les relations avec le mouvement théâtral prolétaire de l'étranger. De sorte que, d'une manière permanente, directe ou indirecte, le théâtre prolétaire est considéré dans ses rapports avec la réalité socio-politique interne et internationale, dans sa motivation idéologique active, animé par la «conscience de l'utilité sociale de l'acte scénique». Des distinctions s'imposent — faites avec soin et compréhension du moment historique — le séparant des objectifs des théâtres «populaire» «pour ouvriers», véhiculant d'une façon officielle la conception et les intérêts culturels des classes dominantes.

Comme il était naturel, l'étude a été réalisée à la «confluence de deux disciplines — l'histoire du mouvement ouvrier et l'histoire du théâtre». Les liens avec la lutte et les actions du Parti Communiste Roumain, le rôle de guide et de stimulateur du parti dans le déroulement de cette activité théâtrale sont observés dans leur continuité. L'auteur utilise surtout les références historiques disposées par zones, afin de pouvoir détacher l'importance des facteurs régionaux dans la détermination des caractéristiques artistiques et d'ordre organisateur, distinctes sur le territoire du pays, en fonction de l'ambiance psycho-sociale, du climat socio-culturel, des «flux artistiques» incitateurs, de la réceptivité au neuf, ou — d'autre part — des aspects de l'application «du système gouvernemental coércitif». L'auteur soutient, s'étayant sur des exemples convaincants, que «outre les moments significatifs du mouvement ouvrier qui le guidait dans son ensemble, dans le cadre d'une étape plus grande et indépendamment des aptitudes propres à chaque groupement, les sinuosités de l'évolution du théâtre prolétaire, une série de ses caractéristiques, doivent être considérées comme résultant de l'impulsion déterminante de certains facteurs spécifiques»

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(p. 24). L'exposé se concentre, dans une première partie du volume, sur quelques zones géographiques, dont on remarque les efforts, les essais tenaces, les conséquences scéniques, l'importance et les particularités. C'est ainsi que s'impose l'activité théâtrale prolétaire de la capitale, avec l'apparition des premiers textes d'un répertoire engendré par des objectifs politiques concrets (*Dimineața albă* (La Matinée blanche) par S. Semo, *Bolșevicul* (Le Bolchévik) par N. Popescu-Doreanu), sa diversification grâce aux préoccupations de B. Lebli pour la mise en scène, à travers une optique de grande actualité, de quelques pièces classiques (M. Gorki, G. Hauptmann), à celles de Iosif Ligetti et du Groupe Théâtral Ouvrier (1931—1933) pour les spectacles d'agitation sur des textes collectifs, proposant au débat public des problèmes pressants de la vie interne et internationale («le journal vivant»), transformant l'homme de la rue en commentateur («le joueur d'orgue de Barbarie»). Un vaste et efficace réseau de formations théâtrales prolétaires s'étend au cours de ces années à travers le pays entier (la vallée de la Prahova, les grandes villes et centres ouvriers tels: Timișoara, Jassy, Craiova, Arad, Cluj, Oradea, Brașov, Tîrgu Mureș, Reșița, Pașcani, des ports comme Brăila, Galați), en un flux continu. On trouve, alors qu'on transmet «l'estafette», des solutions d'organisation pour une revification artistique, présentant un répertoire divers, constitué de pièces classiques et modernes, roumaines (I. L. Caragiale, G. M. Zamfirescu et d'autres) et étrangères, montées intégralement ou en fragments, des textes dramatiques écrits exprès (*La școală* (À l'école) par Aurel Marinescu, *Interior* (Intérieur) par I. Popescu-Puțuri, *Ancheta* (L'Enquête) par Maria Arsene, *Înainte de potop* (Avant le déluge) par Nagy Istvan etc.), des opérettes et des pièces avec chansons, des tableaux vivants allégoriques, de nombreux monologues, récitations, couplets avec une adresse précise, des chœurs parlés.

L'histoire des manifestations théâtrales prolétaires et celle du mouvement ouvrier sont corrélées ensemble et complétées par des arguments et des explications. Les exemples sont en général éloquents, grâce à une bonne sélection, d'un intérêt majeur par les données inédites offertes et les observations impliquées, et l'on peut remarquer en même temps, en tant que traits persistants: l'utilisation des procédés spectaculaires dans les manifestations quotidiennes de la lutte de classe dans le Banat, le mélange entre la tradition et le neuf dans le spectacle prolétaire en Moldavie, la relation entre l'abord de certains genres dramatiques et l'étape historique où ils ont lieu, comme dans les représentations de Reșița, la modification des significations et des accents en fonction du contexte politique aux différentes mises en scène des *Bas-Fonds*.

Un chapitre d'une importance essentielle nous semble être celui consacré au théâtre «derrière les barreaux et les barbelés», où sont insérés les récits de ceux qui l'ont réalisé dans des conditions inhumaines, terribles, dans les prisons (Doftana, Galata, Caransebeș, Mislea, Dumbrăveni) et les camps de concentration (Vapniarca, Grosolovo).

Dans un aperçu intitulé «du texte au spectacle» — de la seconde partie du volume — l'auteur entreprend un examen des formes de spectacle propres au théâtre prolétaire de Roumanie, «depuis la récitation au tableau vivant et au chœur parlé» auxquels viennent s'ajouter le couplet politique, la pantomime, le procès littéraire, le spectacle-lecture, le théâtre d'ombres, «les miroirs déformants», les marionnettes — menant plus d'une fois à des formes combinées, déterminées par des possibilités (non seulement) matérielles et les circonstances où elles avaient lieu. D'une manière explicite ou implicite, en tenant compte de tout ceci, apparaissent la complexité et la variété des conditions de réalisation du spectacle prolétaire et, en même temps, nous est indiquée sa position dans le phénomène culturel du mouvement théâtral de l'entre-deux-guerres. Ne sont pas omis non plus les aspects qui prouvent les attaches du théâtre prolétaire avec le mouvement intellectuel progressiste, la participation de quelques professionnels (tel G. M. Zamfirescu). Le théâtre prolétaire est considéré dans sa mission politique éducative, claire ou en cours de clarification, faisant partie d'une action culturelle-artistique à multiples buts, avec des formes de manifestation souvent conjuguées: littéraires, musicales, chorégraphiques, mais aussi scientifiques ou sportives. Le support théorique de tels spectacles est dès le début obtenu par la connaissance des écrits et idées qui circulaient à l'époque, de Romain Rolland, M. Kerjentev, Piscator, étant axé sur «l'impératif politique défini avec précision». Il se particularise par la modalité de discuter les problèmes du théâtre prolétaire dans la situation concrète de la classe ouvrière de Roumanie (les tâches artistiques immédiates qui lui reviennent, les genres artistiques et les formules scéniques nécessaires pour leur efficience à un moment donné). En tant que «prototype d'organisation et artistique du théâtre prolétaire» chez nous, est apprécié le Groupe Théâtral Ouvrier, méritant une analyse ultérieure approfondie, comme le méritent aussi les développements scéniques de la récitation (de B. Lebli, par exemple), la continuation de la tradition

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du tableau vivant (avec pantomime allégorique), les réalisations du «chœur parlé» (lequel quitte la scène du club pour sortir au grand air, dans l'ambiance d'un coin de ville ou sur les bords d'une rivière, ou pour éclater en protestant, dans une salle de tribunal).

Le premier livre sur le théâtre prolétaire roumain était un livre depuis longtemps nécessaire. Sa parution doit être consignée comme une remarquable réussite. Il sera, croyons-nous, un début stimulateur des recherches théâtrales en cette direction, d'autant plus qu'il constitue une expérience fertile pour les investigations contemporaines du spectacle politique d'agitation.

Ion Cazaban

AUREL CURTUI, *"Hamlet" în România* («Hamlet» in Romania), Bucharest, Ed. Minerva, 1977, 280 p.

A new doctoral dissertation in literature is a highly gratifying endeavour; yet, it is a pretentious one, too, when the subject tackled is Shakespeare's masterpiece, *Hamlet* and its reception in Romania.

Naturally, the fact that Romanian culture has become, in the course of time, acquainted with Shakespeare's outstanding works and especially with one of his masterpieces, *Hamlet*, at first through French or German renderings and only subsequently through direct contact with the original English text, has been highly beneficial for this culture, enabling it to approach more closely one of the summits "for all seasons" of universal literature. This approach has proved most fertilizing ever since. In his *Preliminaries* the author deals precisely with this aspect, endeavouring to present it most adequately. The first chapter, *The Reception of Shakespeare's Work in Romanian Culture*, contains, first, an overview of the attitude towards Shakespeare, as expressed by the representatives of universal culture since the titan's time; it is followed by a presentation of the first echoes of his works in Romania, due either to their readers (acquainted, in most cases, not with the original text, but with various German and French renderings of it) or to the theatrical performances of several of them. The author acquaints us with the excellent appreciations of Shakespeare's works expressed by such first-rate Romanian writers and cultivated people as G. Bariţiu, I. Eliade-Rădulescu, N. Bălcescu, V. Alecsandri, I. Ghica, M. Eminescu, B. P. Hasdeu, N. Filimon, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, I. Slavici, T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, Al. Davila as well as by several prominent 19th-century actors, such as M. Pascaly, M. Millo, Gr. Manolescu. In the 20th century a new stage is marked by the contributions of eminent writers and critics, e.g. N. Iorga, E. Lovinescu, M. Dragomirescu, G. Ibrăileanu, Camil Petrescu, I. Botez, T. Vianu, Al. Philippide. Unfortunately, both in this chapter and in the last one, the author seems to have completely overlooked the great echo and influence Shakespeare's works, in general, and *Hamlet*, in particular, have had on the great poet and thinker Lucian Blaga and on another eminent Romanian poet, Ion Barbu. Instead, the author dwells too much upon the rather sentimental and superficial echoes of Shakespeare's works in Tudor Arghezi's poems, where such echoes are at times even too much "transfigurated", e.g. in Arghezi's own *Hamlet*, which is in fact a kind of parody rather than a replica, because instead of the would-be "depth" the author believes in, Tudor Arghezi uses actually a Balkan truculence fully alien to the true Shakespearean spirit. In the same way, Victor Eftimiu's poems inspired by *Hamlet* are quite rhetorical and grandiloquent, being "Shakespearean" only in form. We should mention also another regrettable omission of a prominent poet, who has really known how to render most adequately in his own works the true Shakespearean spirit — we mean the poet Vasile Voiculescu.

The second chapter, headed *"Hamlet" in Romanian*, is a highly judicious and comprehensive survey of the fifteen integral translations and of some separate renderings of scenes and soliloquies from the tragedy. Although the author does not neglect the first Romanian renderings of *Hamlet* (most of them rather poor, following German and French intermediary versions, but having, nevertheless, got the glory of "breaking new ground") due to I. Barac, D. P. Economu, Gr. Manolescu, he lays stress, and with good reason, too, on the translations made from the English original; his own considerations in this respect are often of the utmost interest, and would perhaps deserve a separate treatment, owing to the pertinent remarks on Shakespeare's specific style and language, so rich in pecularities of their own. The translations analyzed by A. Curtui are due to: A. Stern (very well analyzed, all its qualities and drawbacks being rightly pointed out); V. Anestin and V. Demetrius (both quite deservingly labelled "rather weak"); C. Popescu-Azuga (rather too rashly treated,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

as it is not devoid of some real merits either); Şt. O. Iosif (comprising only the famous soliloquy "To Be or Not To Be", an excellent achievement, in both the author's and in our own opinion); D. Protopopescu (is given the place it deserves, according to its real merits, contrary to its appreciation by the late Prof. V. Streinu, who overrated its drawbacks and underestimated its merits); M. Banuş (here we cannot possibly agree with the author's warm appreciations of it, as this translation is more often than not quite prosaic, both in form and essence, lacking completely the genuine Shakespearean spirit, not to mention the too numerous inadvertences in it, acknowledged, although very reluctantly, even by the author himself); Şt. Runcu (not devoid of certain merits, although it is rather "uneven", after all); L. Levițchi and D. Duțescu (excellent production, perhaps the closest, in spirit, to the real atmosphere pervading Shakespeare's play); Vl. Streinu (generally speaking, a very good translation; however, we think that the author ought to have analyzed it in greater detail, instead of limiting his efforts to a few highly eulogistic sentences, as Streinu's version of *Hamlet* is highly deserving, indeed, and does not need to be overpraised in such a bombastic way, its merits being quite obvious to anybody, except for a few details, e.g. in Hamlet's soliloquy "To Be or Not To Be", the real meaning conveyed by the lines "There's the respect/ That makes calamity of so long life" is, in our opinion, not "That is the reason/ Which makes a calamity of a too long life" but rather "That is the reason / That makes calamity last for so long time"); I. Vinea (most excellent, too, but at times too severely judged by the author, although we deem it closer to the "poetical truth" of the original than the previous one).

The third chapter, *The Reception of "Hamlet" by the Romanian Critics*, is, in our opinion, the climax of the whole work. After an outline of *Hamlet*'s reception by foreign critics, Aurel Curtui deals with the views on Hamlet as expressed by M. Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Davila, State Dragomir, L. Rebreanu, V. Eftimiu, G. Topîrceanu, Camil Petrescu pointing out the real contribution of each of them. The next section of the chapter, devoted to the so-called "systematic Romanian criticism of Shakespeare", discusses the approaches to *Hamlet* by T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, N. Zaharia, C. Moldoveanu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, M. Dragomirescu, providing most pertinent characterizations.

However, in the following sections of the chapter, the author gives up almost entirely his previous historical-chronological approach to the analyzed phenomena, using instead another criterion, viz., the opinions expressed by Romanian critics on the characters and the plot of the play. Of course, both the typology and the dramatic conflict are most important and a presentation of the Romanian critics' views on them is highly necessary; but, on the other hand, this inconsistency of the author's leads to unnecessary repetitions and to a mixture of several different opinions. Except for this, we fully agree with A. Curtui's most pertinent and important assertion that, unlike the modern Western critics, attracted chiefly by some minor aspects in the play or analyzing it according to some preconceived ideas (e.g. the would-be "basic pessimism" of *Hamlet*, the alleged necessity for making chiefly or solely a psychoanalytical study of the play or the ostensible "initial dementia" of Hamlet himself a.s.o.) the Romanian critics, although "more timid" in a way and rather slow in jumping at immediate "conclusions" have, nevertheless, expressed several "fresher" opinions about Shakespeare's masterpiece; that is why the Romanian critics have indeed succeeded in investigating, rather extensively in some instances, the complex character of the Danish prince, seen from several essential angles. In this respect, A. Curtui makes an ample survey and analysis of the opinions expressed by N. Iorga, T. Vianu, I. Botez, R. Teodorescu, A. Voinescu, Al. Dima, D. Nanu, B. Fundoianu, D. Protopopescu, P. Comarnescu, P. Constantinescu, and — why not! — by... A. Curtui himself; his are often most attractive and show A. Curtui as a most gifted, clever and perspicacious exegete of the manifold problems raised by the *Hamlet* "case". However, here, too, we find some regrettable omissions e.g. that of the very gifted and clever analyst H. Acterian.

The last section of the chapter comprises the "contemporary trends" in the Romanian critics' approach to *Hamlet*, represented by T. Vianu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Al. Philippide, M. Gheorghiu, A. Cartianu, O. Drimba, M. Bogdan, L. Levițchi, I. Zamfirescu, Al. Duțu, Vl. Streinu, D. Grigorescu and A. Curtui himself; however, here the exegesis due to the author is not so significant as in the previous sections, except for his great erudition in the matter.

The last chapter of the book, *The Literary Echoes of "Hamlet" in Romanian Literature*, has been partly referred to previously. While we fully agree with A. Curtui's judicious presentations of the fruitful influence exerted by Shakespeare's works on Hasdeu, Eminesc,u

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Caragiale, Delavrancea, we think, however, that the mention of such minor writers as S. Bodnărescu or D. Bolintineanu even is quite superfluous here; besides, Shakespeare's influence on Camil Petrescu ought to have been expounded upon. The general review of the Romanian poems directly inspired by *Hamlet* is, in general, most welcome. The succession of Romanian poets, either illustrious or obscure, who have written poems inspired by Shakespeare's tragedy is indeed impressive. Among these are E. Gruber, D. Zamfirescu, D. Nanu, Mia Frollo, G. Bacovia, M. Codreanu, H. Furtună, D. Anghel and Şt. O. Iosif (under their well-known joint pen name A. Mirea), M. R. Paraschivescu, V. Eftimiu, T. Arghezi, Al. Philippide, and others. Although, as already shown, some other important names might have been added to the list and although some praises are too liberally bestowed on a few writers, we cannot but agree with the author's *Final Conclusions*, that such a work is always liable to improvement, and its almost unavoidable omissions can be corrected any time. Thus we should recommend the author to consider adding a new chapter in which to analyze also the way *Hamlet* has been played and directed on the Romanian stage from the 19th century until this day, as the book provides but few references in this respect, and this gap cannot be filled up by the scanty considerations made in the other chapters.

Owing to the author's great competence and to his most adequate information, as well as to his seriousness, passion and power of analysis, Aurel Curtui's doctoral dissertation, in spite of some shortcomings is, nevertheless, a true reference book among the Romanian exegeses of Shakespeare's works.

Constantin Stihi-Boos

CLIO MĂNESCU, *Mitul antic elen şi dramaturgia contemporană* (Le Mythe antique hellène et la dramaturgie contemporaine), Ed. «Univers», Bucarest, 1977, 256 p.

Le recul quotidien des mythes dans l'histoire produit, entre autres, un espace vide, qui, dans une certaine perspective n'est qu'illusoire et occupé de préférence par l'esprit comparatiste à la recherche taxonomique de quelques restes. Leur détection sous forme de similitudes de thème peut même constituer une préoccupation avantageuse, le jeu des surfaces linguistiques des textes culturels s'offrant parfois comme le succédané d'une continuité d'essence. Il y a néanmoins une transcendance irréductible du contenu réel des époques culturelles révolues qui les rend, en un certain sens, inintelligibles – par exemple dans le sens de cette difficulté qui «consiste dans le fait qu'ils (l'art et l'épopée grecs — *n.n.)* nous procurent, aujourd'hui encore, une délectation artistique...» (Karl Marx, *Contribuţii la critica economiei politice*, Bucarest, 1960, p. 256). Notre relation avec cet objet culturel archaïque qu'est le mythe consiste donc à mettre entre parenthèses sa réalité originelle et à la définir dans tous les cas en fonction de son contour extérieur. Un phénomène similaire a lieu dans le livre dont nous nous occupons ici: l'impression d'ensemble qui s'en dégage est celle d'une retraite successive devant les prémisses imposées par son objet. Ceci est néanmoins une trajectoire normale par rapport à la nature de la relation théâtre-mythe qui consiste dans un perpétuel estompage du contenu réel, ou seulement supposé, du mythe.

Pourtant, à la différence d'un livre antérieurement publié, sur un thème presque identique *(Teatru şi mit*, par Maria Vodă Căpuşan), le livre écrit par Clio Mănescu prend acte du fait que le théâtre — et à plus forte raison le théâtre contemporain — ne saurait se rapporter à la signification du mythe que par le truchement de la tragédie antique grecque. Et c'est justement pour se maintenir dans l'espace de cette constatation fondamentale que l'auteur essaie, dans une grande partie du livre, d'évoquer l'image non médiate du mythe, afin de mettre en évidence — par le jeu de la réflexion de cette image dans le théâtre à l'intérieur du thème — la structure et la nature des significations qui ont résisté au transport entre mythe et théâtre. Cependant, s'étayant seulement sur ces significations transportables, le discours entrepris dans le livre souffre une double limitation: tout d'abord le fait que, à défaut d'un approfondissement du rapport à la réalité du mythe et au mécanisme épistémologique par lequel ses significations émergent vers le théâtre, le mythe apparaît seulement comme une somme des thèmes. Ensuite parce que, à cause de la sélection des significations «mythiques» de la perspective de leur pertinence théâtrale, celles-ci apparaissent relativement séparées de la réalité du mythe et fonctionnent, dans les passages où l'on fait des références à la dramaturgie contemporaine, selon la logique commune d'une analyse de texte, sans mentionner le fait qu'elles échappent à la teneur littérale d'un texte pour avoir, dans l'hypothèse où l'on admet leur relation avec le mythe, une impli-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cation intertextuelle. Il y a pourtant une certaine correspondance entre une structure à thème et le mécanisme épistémologique par lequel elle se constitue. Si nous acceptons qu'elle peut prendre la forme d'une identité entre l'aspect du thème et celui cognitif, alors nous pouvons considérer que, en plusieurs passages, l'auteur entreprend une analyse du processus de transition des structures cognitives supposées par le mythe à celles du théâtre. C'est ainsi que, dans sa forme pure, «le mythe originel représente une modalité d'installer l'homme dans le réel. . . », étant «la réalité vécue» (p. 17) et que, dans sa variante esthétique, le mythe produit une «distanciation de l'individu aussi bien de la réalité, de la vie, que du mythe» (p. 30). L'évocation de ce processus qui détruit l'identité entre le réel et l'imaginaire, offrant à l'individu une dissociation entre sa propre réalité et les productions culturelles de la collectivité, ne constitue pourtant pas une explication du phénomène cognitif, qui met en relation le théâtre et le mythe (la conscience de ces états d'âme étant explicitement exprimée dans le texte même des respectifs phénomènes culturels) mais seulement une description de celui-ci.

De même, pour soumettre à la discussion le phénomène de la réapparition, avec de grandes discontinuités, de l'influence du mythe dans diverses époques historiques et surtout dans celle contemporaine l'auteur construit un petit modèle explicatif basé sur l'idée d'une «dialectique des structures mythiques» dans le cadre de deux pôles: «la constance et la variété». L'option des différentes époques culturelles pour le thème mythologique est considérée comme l'effet d'une affinité esthétique entre «l'époque d'élaboration et celle de réception» (p. 51) et le caractère «d'universalité des situations comprises dans le mythe. . . » (p. 68). Cependant il nous semble que cette universalité ne saurait être atteinte uniquement par la reprise du thème, attendu qu'elle reste dans le sens littéral de ses situations, définitivement isolée à l'époque de son apparition. L'explication fournie par la similitude esthétique devrait être revue dans le sens de l'idée que cette similitude pourrait être seulement apparente, le raccordement au modèle mythique étant toujours effectué d'une position intentionnelle où la simple image mythique fonctionne d'après d'autres principes esthétiques que ceux qui ont présidé à sa constitution initiale. Plus évidente nous apparaît l'explication selon laquelle la remise en circulation de certains thèmes mythiques dépend également de la structure spécifique du spectacle dramatique, dans le sens où l'on peut constater «des similitudes entre la vie sociale et la pratique théâtrale qui peuvent déterminer en quelque mesure les thèmes de la littérature dramatique» (p. 53). Nous pourrions donc supposer que la structure implicite de la théâtralité, qui condense des pratiques de l'inconscient, auraient, dans le cadre des sociétés actuelles, une fonction similaire à celle par laquelle les mythes réalisaient une pensée collective. Sur la même ligne pourrait être interprétée aussi un autre affirmation que l'auteur fait après avoir trouvé dans la crise de valeurs de la société occidentale une motivation du «recours au mythe» de la dramaturgie contemporaine: «si le mythe n'appartient plus à la sphère du milieu environnant, les drames mythiques de la littérature de notre siècle acquièrent de la vitalité justement par leur liens avec la réalité, avec les problèmes de l'existence contemporaine» (p. 79). L'identité initiale du mythe avec le réel est exploitée — ainsi l'affirmerait notre hypothèse — afin d'obtenir, par les thèmes du mythe, qui portent en eux le sens de cette identité primaire, un plus grand rapprochement imaginaire par rapport à la réalité même de nos jours. La solidarité entre tragique et mythe — réalisée par la tragédie antique grecque par sa structure dramatique — est considérée par l'auteur comme suivant un développement complexe dans la variante dans laquelle elle est adoptée par la dramaturgie contemporaine. Ainsi, alors que le tragique se transforme de catégorie esthétique en «tragique existentiel» (p. 117), sa possibilité d'apparition devient inversement proportionnelle avec le degré de conservation du thème mythique. Mais le mythe apparaît en même temps comme «étant plus résistant devant le péril de certaines annulations que la structure dramatique» (p.242). Nous pouvons extraire de ces deux constatations, exposées en volume dans des zones différentes, une implication qui serait à même de montrer que dans la dramaturgie contemporaine le tragique et le mythe se distancient de la structure esthétique de la tragédie antique grecque, quoique, contradictoirement, la source immédiate des influences mythiques soit, pour la même dramaturgie, la tragédie antique.

Le livre développe ses exemples concrets sur le parcours de trois chapitres consacrés à la manière dont furent reprises les influences mythiques dans des textes écrits par Sartre, Anouilh, Giraudoux, O'Neill, Radu Stanca et d'autres. Mais la nature de l'analyse se détache — sans doute à cause d'une accélération du processus d'estompage dont il était question, au début — de la perspective générale de l'étude, s'égarant dans le labyrinthe classique de l'analyse de texte.

George Chiriță

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'ÉTUDE MATHÉMATIQUE DU THÉÂTRE

Le numéro 3—4 (1977) du 6e volume de la revue *Poetics* (Amsterdam), paru sous la direction du professeur Solomon Marcus, représente une contribution de l'école roumaine de linguistique mathématique et de poétique.

Si les méthodes employées par les auteurs diffèrent de beaucoup — étant empruntées à la théorie des graphes, à la combinatoire, à la logique, à la théorie des codes, aux probabilités, à la théorie des jeux, aux langages formels ou même à la théorie des systèmes et à la cybernétique — l'objet de leurs études appartient dans tous les cas au théâtre, ce qui fait l'unité de thème du volume.

La méthode de Solomon Marcus appliquée à l'analyse de la «stratégie» d'une pièce de théâtre constitue le point de départ de plusieurs études de ce volume. La méthode consiste à obtenir des données primitives et objectives de la pièce: un inventaire des personnages (caractères) et une segmentation du sujet. Leur systématisation selon des critères donnés permettra l'accès aux structures théâtrales non verbales auxquelles on applique les instruments mathématiques d'investigation, ce qui rend la portée des études plus large.

Parmi les études dont le point de départ est la méthode esquissée ci-dessus il nous faut signaler l'étude de M. Dinu *How to Estimate the Weight of Stage Relations*. Sa démarche analytique porte sur la pièce de Marivaux *Le Legs*. L'auteur introduit dans son analyse quelques nouveaux paramètres pour mesurer, par exemple, la force des relations établies entre les personnages, tout en démontrant leur motivation dramatique. L'analyse de la pièce devient ainsi le prétexte d'une discussion théorique portant sur les possibilités et la nécessité d'une analyse mathématique appliquée à l'œuvre d'art, à savoir au théâtre.

Ayant le même point de départ, l'analyse de T. Mihnea sur l'*Antigone* de Sophocle *(Combinatorics and Dynamics of Characters in Drama)* représente à la fois une discussion de plusieurs modèles mathématiques appliqués à l'étude de l'œuvre dramatique: les noyaux, le modèle appliqué au problème de la continuité et de la dynamique de la pièce, un modèle fondé sur le calcul propositionnel bivalent, la théorie de l'information, etc. Une intéressante contribution méthodologique de l'auteur est constituée par l'emploi d'une distance généralisée à l'aide de la transformation limitatrice de Baire, dans le but de définir le statut spécial de Polynice en tant que personnage (caractère) dramatique.

Les mathématiques modernes offrent au chercheur des modèles qui, de par leur structure, sont capables de saisir les aspects généraux ou dynamiques du contenu sémantique du théâtre. I. Lalu *(Balance and Game in the Study of Theatre)*, Pia Teodorescu Brînzeu *(A Systemic Approach to the Theatre)* et M. Steriadi-Bogdan *(The Evolution of the Plot and Problems of Strategy in a Detective Play)* emploient dans leurs analyses la théorie des jeux, tout en mettant d'accord les exigences formelles de la théorie avec les nécessités que l'esthétique impose aux analyses des œuvres d'art. On considère que tout conflit théâtral peut être représenté sous la forme d'une succession d'améliorations et détériorations auxquelles correspondent respectivement l'accroissement ou le décroissement des valeurs de l'équilibre dans les relations entre les personnages ou les actions. On pourra mesurer ainsi le degré de complication ou de conflit, donné par le nombre des moments où le sens de la transformation de l'équilibre change. C'est ce que font I. Lalu et P. Teodorescu-Brînzeu en analysant respectivement *Richard III* et *Othello* de Shakespeare.

La découverte de la structure narrative récurrente du théâtre (ou de la prose) n'est pas toute récente; mais le fait d'avoir découvert par une approche systématique la typologie générative qui correspond à cette structure narrative infinie est une contribution de la linguistique mathématique actuelle. C'est la méthode appliquée par I. Gorun *(On Recurrent Dramatic Structures)* qui analyse quelques pièces de Sophocle et par D. Gabrielescu *(Syntax, Semantics and Pragmatics in a Theatrical Play)* qui analyse la pièce de Molière, *Tartuffe*.

I. Gorun commence par établir plusieurs «marqueurs poétiques» tels que le monologue lyrique, le dialogue, l'action non verbale, etc., à l'aide desquels elle découvre la structure interne particulière des pièces. Ensuite elle décrit deux types d'événements: les moments initiaux ou finaux d'une action partielle et le contenu dramatique d'une action. La conclusion à laquelle aboutit l'auteur est que la pièce peut être considérée comme un langage infini dont les propriétés mathématiques expriment le niveau de sa complexité dramatique.

Dans son article, D. Gabrielescu se propose une analyse à trois niveaux de la capacité narrative dans *Tartuffe:* a) syntaxique: à l'aide d'une grammaire générative on découvre le mécanisme de génération de la pièce; b) sémantique: on décrit le contenu abstrait de la pièce en analysant les relations entre les agents; c) pragmatique: on fait l'étude des relations entre les éléments linguistiques et les émetteurs-récepteurs du message.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En analysant la pièce de Camus *Caligula*, C. Grosu en décrit la structure en employant une analogie mécanique. C'est un possible modèle explicatif qui nécessite encore des raffinements pour acquérir un statut gnoséologique défini.

Les difficultés de saisir le texte théâtral en tant que performance, à savoir en tant que spectacle, conduisent M. Nadin à considérer tout texte dramatique comme étant «Un ensemble.d'interprétations possibles»; d'où l'étude de la pièce de Shakespeare, *Hamlet*, par analogie avec les automates flous abstraits.

Les études mentionnées ci-dessus sont le résultat des tentatives des chercheurs roumains d'appliquer systématiquement les méthodes des mathématiques modernes, de la théorie des systèmes ou de la cybernétique à l'étude des œuvres d'art, tout en mettant d'accord les exigences des théories formelles avec celles de l'esthétique.

Manuela Roşcău

D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU, *Drumuri — Destine — Climate* (Chemins — Destinées — Climats), Bucarest, Ed. Meridiane, 1977, 432 p. illustrées.

Le livre de D. I. Suchianu et Constantin Popescu est le quatrième d'une série inaugurée plusieurs années auparavant et qui a consigné, dans l'ordre de leur parution: *Filme de neuitat*, *Metamorfoze cinematografice* et *Shakespeare pe ecran*. Le nouvel ouvrage se situe, de même que les précédents, sur la ligne vérifiée de ce que les auteurs mêmes désignent comme «un essai inédit de constituer une histoire du cinéma par l'analyse détaillée de quelques films mémorables, en fait une anthologie affective ⟨...⟩ des trésors du septième art». Ce désir se traduit cette fois en pratique par la publication du plus massif des volumes du cycle mentionné (432 p.), comprenant des commentaires pour un nombre de plus de 50 films, appartenant à des catégories et espèces, à des écoles et époques cinématographiques très diverses.

Cependant, la différence par rapport au passé n'est pas seulement d'ordre quantitatif. Si, dans leurs livres antérieurs, D. I. Suchianu et Constantin Popescu (deux individualités distinctes, dont les noms commencent à être associées de plus en plus souvent par bien des cinéphiles, grâce justement au livre *Filme de neuitat)* avaient précisé avec assez de fermeté l'objet de leur étude (genres cinématographiques, célèbres adaptations à l'écran, films shakespeariens), dans *Drumuri — Destine — Climate* l'option s'avère moins catégorique.

En reprenant la fameuse théorie des «unités de beauté», élaborée par D. I. Suchianu plus de quatre décennies auparavant, les deux auteurs nous font part dans le préambule de l'ouvrage de leur intention de sélectionner et de présenter les films selon des critères en mesure de former «une sorte de code de l'éthique et de l'esthétique cinématographique». On nous dit, par exemple, que, «en partant des idées renfermées dans le titre même du présent livre, les films n'ont pas été groupés en chapitres d'après les genres, mais, conformément à un point de vue nouveau, d'après des thèmes bien précisés». Selon l'opinion des signataires, ces «thèmes bien précisés» s'entrepénètrent organiquement avec «les trois principales notions visant: *la recherche de procédés* artistiques originaux, d'un nouveau style de structure narrative; *l'originalité dans la manière de peindre les personnages*, la représentation de caractères humains d'une fermeté et d'une obstination qui vont jusqu'à prendre la forme inéluctable du destin; l'originalité *de l'ambiance* dans laquelle se déroule l'action» (et ainsi de suite).

Les considérations esthétiques que nous venons de citer se concrétisèrent en chapitres aux titres incitants («Le chemin malaisé du pouvoir et de l'équité», «La virulence de la satire», «Le fantastique social et individuel», «D'autres genres d'amour», «La guerre, génératrice de drames», «Mieux qu'un récit policier», «L'optimisme du désespoir», etc.), où trouvèrent sans difficulté leur place les analyses de pellicules extrêmement différentes à tous les points de vue. Ainsi, depuis *Délire*, le film qui marque l'apogée de la carrière muette de Greta Garbo, jusqu'au film soviétique *Olesia*, réalisé en 1972 par Boris Ivcenko, le lecteur intéressé peut trouver dans ce livre aussi bien des appréciations critiques que des références riches et utiles concernant quelques-unes des œuvres cinématographiques considérées comme représentatives de l'écran mondial des quatre dernières décennies. Parmi elles, on compte quelques pièces d'anthologie des cinémathèques de partout *(Temps nouveaux*, Charles Chaplin, 1936; *Le Docteur Jekyll et Mr. Hyde*, Rouben Mamulian, 1932; *Quai des brumes*, Marcel Carné, 1938; *Le Troisième homme*, Carol Reed, Orson Wells, 1948; *Andreï Roubliov*, Andreï Tarkovski, 1969), mais aussi un assez grand nombre de pellicules d'une valeur artistique sensiblement inférieure.

Ainsi, qu'ils nous ont habitués dans leurs précédents ouvrages de la même facture, les deux auteurs se sont partagé, cette fois encore,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les attributions; D. I. Suchianu a évoqué pour nous quelques-unes de ses chroniques plus récentes, écrites avec sa verve stylistique habituelle, cependant que Constantin Popescu dresse avec probité et minutie les «dossiers» des films soumis à la discussion. Néanmoins, outre ces indiscutables qualités analytiques (l'observation vise exclusivement les paragraphes élaborés par les *deux* auteurs et non les autres, assez nombreux dans l'économie de l'ouvrage, où on a renoncé à la contribution de D. I. Suchianu, Constantin Popescu s'efforçant de suppléer à cette absence par une hypertrophie des respectifs dossiers), *Drumuri — Destine — Climate* nous apparaît comme un livre moins réussi au point de vue de la synthèse. Même si presque chaque paragraphe à part contient de précieux passages d'authentiques qualités de subtilité de l'exégèse et de l'information, dans leur ensemble, les films analysés ne se constituent pas dans un tout, ne forment pas un ensemble, cette projetée «étude à part *d'histoire*» (le soulignement nous appartient) du cinématographe. Composée de fragments indépendants, mis ensemble à l'aide du liant assez fragile constitué par le thème, la dernière parution du cycle *Filme de neuitat* se présente aux lecteurs moins comme un livre d'histoire (même «affective») du septième art et davantage comme un recueil original d'essais, accompagnés de fiches filmographiques commentées.

Et maintenant «*last, but not least*», une remarque concernant le film roumain. Nous aurions souhaité qu'un ouvrage aussi ample contienne un nombre plus grand de pages consacrées à la production cinématographique autochtone. Or, pour un nombre de 50 pellicules mentionnées, une proportion de 8%, respectivement quatre films en tout (*Setea* (La Soif), *Puterea și adevărul* (Le Pouvoir et la Vérité)' *Trecătoarele iubiri* (Les Amours éphémères) et *Drum în penumbră* (Chemin dans la pénombre)), sont roumains. Ceux-ci, avec *Pădurea spînzuraților* (La Forêt des pendus), *Mihai Viteazul* (Michel le Brave), *Scurtă istorie* (Brève histoire), *Mofturi 1900* (Chichis 1900), *Ciulinii Bărăganului* (Les Ronces du Bărăgan) et *Tinerețe fără bătrînețe* (Jeunesse sans vieillesse), analysés dans les livres antérieurs, sont les seuls représentants de la cinématographie roumaine dans le cycle *Filme de neuitat*. Cela nous semble plutôt mince pour le film roumain, qui a amassé à son actif, surtout en ces dernières années, d'assez nombreuses réalisations dignes d'attention, ainsi que pour les auteurs eux-mêmes, pour cette partie de leurs grandes qualités analytiques et stylistiques qui ne furent pas mises en valeurs faute d'objet. Il ne fait pas de doute que les deux exigeants filmologues, et surtout D. I. Suchianu, savent que des films comme *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse), *Duminică la ora 6* (Dimanche à six heures), *Răscoala* (Le Soulèvement), *Filip cel bun* (Filip le bon), *Mere roșii* (Pommes rouges), *Felix și Otilia* (Felix et Otilia), *Cursa* (La course), *Tănase Scatiu* (et la liste est loin d'être complète) contiennent, même si pas toujours dans la quantité souhaitée, ces révélateurs «instants d'émotion, de beauté et de vérité, souvent brefs comme des explosions mais prolongés par la suite telle une avalanche, comme un infini écho dans la mémoire et le cœur du spectateur». Et il est certain que dans l'un de leurs prochains livres, D. I. Suchianu et Constantin Popescu vont s'arrêter avec priorité sur de pareils «instants».

Olteea Vasilescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRAVAUX PARUS

THÉÂTRE

MARGARETA ANDREESCU, *Teatrul proletar din România*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1977, 224 p.
N. BARBU, *Momente din istoria teatrului românesc*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1977, 372 p. (Collection «Masca»).
VIRGIL BRĂDĂŢEANU, *Viziune şi univers în noua dramaturgie românească*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1977, 406 p.
ION COCORA, *Privitor ca la teatru*, IIe vol., Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977, 304 p.
PETRU COMARNESCU, *Scrieri despre teatru*, Jassy, Ed. Junimea, 1977, 210 p.
AUREL CURTUI, *«Hamlet» în România*, Bucarest, Ed. Minerva, 1977, 280 p.
P. EVERAC, *Teatru pentru amatori*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1977, 312 p.
Festivalul naţional «Cîntarea României» — Teatru; pièces en un acte, Bucarest, Ed. Eminescu, 1977, 778 p.
MIHNEA GHEORGHIU, *Istorii dramatice*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1977, 176 p. (Collection «Rampa»).
MIRCEA RADU IACOBAN, *Reduta şi şoarecii*, Jassy, Ed. Junimea, 1977, 344 p.
CLIO MĂNESCU, *Mitul antic elen şi dramaturgia contemporană*, Bucarest, Ed. Univers, 1977, 256 p.
THEODOR MĂNESCU, *Excursia*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1977, 96 p. (Collection «Rampa»).
MANU NEDEIANU, *Cinci decenii sub luminile rampei*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1977, 208 p.
V. I. POPA, *Mic îndreptar de teatru*, paru par les soins, avec une chronologie, des notes, commentaires et une postface de Virgil Petrovici, Bucarest, Ed. Eminescu, 1977, 392 p. (Collection «Masca»).
AMZA SĂCEANU, *Teatrul şi publicul*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1977, 244 p.
VALENTIN SILVESTRU, *Clio şi Melpomena*, Bucarest, Ed. Minerva, 1977, 260 p. (Collection «Masca»).
DAN TĂRCHILĂ, *Trei piese istorice*, Jassy, Ed. Junimea, 1977, 260 p.
LEONIDA TEODORESCU, *Evadarea*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1977, 72 p. (Colecţia «Rampa»).
MIRCEA TOMUS, *Opera lui I. L. Caragiale*, Ier vol., Bucarest, Ed. Minerva, 1977, 432 p. (Collection « Universitas»).
TUDOR VIANU, *Scrieri despre teatru*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1977, 416 p.
AL. VOITIN, *Procesul Horia*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1977, 160 p. (Collection «Rampa»).

CINÉMA

NAPOLEON TOMA IANCU, *Dicţionarul actorilor de film*, Bucarest, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977, 426 p.
ROMULUS RUSAN, *La început n-a fost cuvîntul*, essais sur l'art et les auteurs du film, Bucarest, Ed. Meridiane, 1977, 222 p.
D. I. SUCHIANU, C. POPESCU, *Drumuri, destine, climate*, cycle «Filme de neuitat», vol. IV, Bucarest, Ed. Meridiane, 1977, 432 p.

MUSIQUE

ALFRED ALESSANDRESCU, *Scrieri alese*. Paru par les soins et avec une étude introductive de Ileana Raţiu, Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 312 p.
BÉLA BÁRTOK, *Scrisori*, Vol. I—II. Édition parue par les soins et avec des annotations de Ferenc László. Préface: Zeno Vancea. Traduction des textes: Gemma Zinveliu. Bucarest, Ed. Kriterion, 1976—1977, 295 p.(I); 268 p.(II).
WILHELM G. BERGER, *Muzica simfonică contemporană*. Guide 1950—1970, Ve vol., Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 304 p.
GEORGE BREAZUL, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, IVe vol., Édition parue par les soins de Gheorghe Firca, Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 416 p.
CORNELIU BUESCU, *Restituiri muzicale: Carol Miculi şi Tudor Flondor*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 184 p.
DANIELA CARAMAN-FOTEA, FLORIAN LUNGU, *Disco. Ghid-Rock*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 256 p.
EUGENIA CERNEA, *Melodii de joc din Dobrogea*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 184 p.
GHEORGHE CIOBANU, *Culegeri de folclor şi cîntece de lume*. Avec une introduction en roumain et en anglais, Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 268 p. (Collection «Izvoare ale muzicii româneşti», Ier vol.).
ELISABETA DOLINESCU, *Compozitorul Constantin Dimitrescu*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 218 p.
VASILE HERMAN, *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească*, Bucarest, 1977, 164 p.
GEORGE MARCU, *Folclor muzical aromân*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 208 p.
MARTA PALADI, *Florica Musicescu*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 120 p.
ADRIANA PETCU-MOLDOVAN, *Eminescu şi liedul românesc*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 112 p.
GEORGE SBÂRCEA, *Oraşele muzicii*, IIIe vol., Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 224 p.
Studii de muzicologie, XIIIe vol., Bucarest, Ed. Muzicală, 1977, 280 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes: Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *seront remis à la rédaction dans une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, 71104 Bucarest, Roumanie.*

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XV, P. 1 – 146, BUCAREST, 1978

PRINTED IN ROMANIA
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 30

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro